

广播影视文学脚本创作

王国臣 著

图书在版编目 (CIP) 数据

广播影视文学脚本创作 / 王国臣著. — 杭州 : 浙江大学出版社 2004.8

(现代传播 / 王文科主编)

ISBN 7-308-03866-1

I. 广... II. 王... III. ①电影文学剧本—创作方法
②电视文学剧本—创作方法 IV. I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 088336 号

责任编辑 李海燕

封面设计 张作梅

丛书责编 李海燕

出版发行 浙江大学出版社

(杭州浙大路 38 号 邮政编码 310027)

(网址 : <http://www.zjupress.com>)

(E-mail : zjupress@mail.hz.zj.cn)

经 销 浙江省新华书店

排 版 浙江大学出版社电脑排版中心

印 刷 浙江大学印刷厂

开 本 850mm×1168mm 1/32

印 张 14

字 数 350 千字

印 数 0001—4000

版 印 次 2004 年 8 月第 1 版 2004 年 8 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 7-308-03866-1/I·131

定 价 23.00 元

序

新中国成立后,尤其是改革开放的20余年中,我国的新闻传播事业得到了迅猛的发展。传统的报刊、杂志等媒体不断地推陈出新,新兴的广播、电影、电视等媒体飞速发展,以网络为代表的电子媒体迅速崛起,构筑了当下多种媒体并存、相互促进、百花争艳的立体传播态势。但是,新闻传播的理论研究一直滞后于新闻传播实践,有待进一步开拓。

改革开放以来,我国引入西方的新闻传播理论仍无法摆脱西方传播理论的框架。近年来,虽然许多理论工作者为此做了许多的工作,但还远未能从根本上建立起符合我国国情的、具有自身特色的新闻传播理论体系。

这是一件必须完成的艰苦工作。它至少有以下两重意义:

一是社会主义国家的新闻传播实践必须有更为科学的新闻传播理论,必须有符合我国实际的传播理论来指导。西方传播学理论的形成、发展有其自身的历史、文化背景。它是西方特定的哲学思想、社会文化发展的结果,是对这种思想、文化影响下的新闻传播实践研究的结果。因而,在西方传播学理论的构架中,它所包含的许多社会、政治、文化的价值评判标准很难适用于我国。学理的内容可以借鉴,但不能套用,更不能照搬,否则我们将在实践中犯大错误。

二是新中国建立以来的新闻传播实践需要认真地梳理、总结。只有清醒地认识历史,才可能准确地把握将来。我们党历来重视舆论宣传工作。在几十年来的新闻传播实践中,我们形成了许多优良的传统,也走过不少弯路。所有这一切,都需要我们以严谨的

态度 科学地、全面地进行整理、分析。这同样是促使我国传播业的持续、健康、稳定发展的重要保证。

由浙江传媒学院(原浙江广播电视高等专科学校)组织编写的这套“现代传播”丛书,可以说是在这样的背景下,试图通过研究媒体传播的具体现象来丰富我国自己的新闻传播学术宝库。

立足本土文化关怀,以西方传播学理论为借鉴,努力在东西方文化的交流中形成叙述的宏大文化背景,对当下传播现象进行多元文化的探究,从而显现出一种难得的开放性,这是该丛书的首要特点。

文化是一个民族的根本。新闻传播尽管在我国也有悠久的发展历史,但它从出现的那一刻起就体现出自身的独特之处。“现代传播”丛书一方面力争将自己的研究对象放入深厚的文化传统之中加以审视,从本土文化传承中寻求特定问题的解释,并以此来观照西方传播学理论,审视中国对西方传播理论的引进;另一方面,又以西方传播理论来反观中国新闻传播的历史、现状和将来。在不同文明和文化的碰撞中,形成一个开放的多元的文化价值关怀体系。

开放性还体现在丛书作者们对研究对象的把握上。首先,从媒体来说,丛书包括了传统的纸质媒体,新兴的电子、数字媒体,还包括古老的人际传播。从内容来看,既有对观念的探讨,又有对具体形式、方法的研究;既有历史的钩沉,又有现状的剖析。但从整体来说,丛书所关注的主要对象和所涉及的主要内容都集中在广播电视的传播方面。而我国近20年来的广播电视媒体正处于刚刚开始、迅速发展的阶段,因而这套丛书最重要的是一种跟踪式的研究,甚至是一种原生态的描述。在多元文化中观照,但并不急于给出结论。在丛书作者们看来,与其在一个不成熟的时间里给出一个不成熟的结论,还不如让历史自己去回答人们的质疑。

其次,本丛书还试图突破当今传播形势下的单媒体的孤立、深

入的研究,突破传统研究中那种对传播手法、形式、理念等没有热情的人机之间的对话形式,以宽阔的专业视角、清晰的人文理念关注当下的传播。

面对当今多种媒体并存、互相促进、共同发展的立体传播态势,任何纯粹单一媒体的研究都无法真正反映其本质,无法预测其将来的走向。如电子媒体的出现,并没有像当初人们所预言的那样,是谁吃掉谁的问题。相反,它们之间却日益显现出良好的合作方式和前景。事实上,之所以有这种预言,就是单一媒体研究的局限所致。因此,这套丛书立足传播事实,对所有媒体、事件都给予了充分的关注,目的就在于能从全局出发,尽可能真实地反映当代传播实况。

在对具体内容的把握中,作者们更加注意传播手段之外的人文主义精神,他们追求的是科学和人文的结合、技术与艺术的统一的学术坐标。

丛书的作者来自两个方面:一是具有较深学养的院校专业教师和研究人员;二是具有丰富实践经验的一线工作人员。它的构成不仅仅说明丛书理论和实践的紧密结合,理论为实践服务,重视突出实践,也为丛书的可读性提供了保证。该丛书可以作为大专院校相关专业的教材,也可以成为从业人员的进修读物。

当然,对新闻传播理论的认识在不断向前发展,丛书难免存在种种不足。但我相信,这只是一个开始。同时也希望能有更多的同志投入这项工作,以尽快建立起具有中国特色的新闻传播理论体系。

何梓华

2001年12月

(何梓华教授系中国新闻教育学会会长、教育部新闻学教学指导委员会主任)

前 言

只要你是“地球人”,你就不能说广播影视与你无关,因为你补充信息、更新理念、释放情感、调节生活都离不开这些现代传播形式。

只要你对文学艺术感兴趣,你就必须关注广播影视,因为那是文学艺术最粗的传输“管道”,最大的展示平台。

如果你的工作跟文学艺术有关,你应该学会借助广播影视媒体的支撑,因为那里有最灵便的渠道、最丰富的手段、最直观的资料,还有最广阔的栽培、检验土壤。

如果你正在敲打广播影视的大门,或者你已经跨进门里,正在从事用“技术”创造“艺术”的工作,那么我劝你赶紧埋下头来,潜心研究广播影视文学。因为,它是根基,是蓝图,是灵魂。

概括地说,广播影视文学包含两大部分,一是通过广播影视手段呈现的文学作品(如广播小说、电视散文等等);二是广播影视艺术作品中的文学部分(如电影文学剧本、广播剧文学本、电视剧文学本、广播电视文艺晚会串联词、歌词、小品脚本等等)。

广播影视拓展了文学的审美渠道,在“读”的基础上增添了“视”(电影、电视图像)和“听”(广播及影视中的音乐、音响、有声语言),因而被称做“广播影视文学”的文字,无论寥寥数语还是洋洋万言,无论多精美、多重要,它都不是成品,而只能是叙事或抒情类广播影视作品的“脚本”。

“脚本”是广播影视文学最基本的特征,也是戏剧文学和说唱文学的基本特征。据此,我们有理由认为:广播影视文学,是伴随

广播影视技术和艺术的发展,主要从戏剧文学和说唱文学中派生出来的,融合各种文学形态的一个新的文学种类。

这本研究广播影视文学脚本创作的书,大体分为四个部分:(一)绪编,广播影视文学创作解读;(二)上编,“代言体”脚本创作;(三)中编,“韵文体”脚本创作;(四)下编,“散文体”脚本创作。需要说明的是,戏曲剧本是中国最早的“代言体”文本,但因为它同时又是最重要的韵文种类,故而在体例上列入“韵文体”。

目 录

绪编 广播影视文学创作解读

第一章 广播影视文学渊源及其主要特征.....	1
第一节 广播影视文学的来龙去脉.....	1
一、电影与电影文学剧本	1
二、以广播剧为核心的广播文学	5
三、电视屏幕带来的文学.....	10
第二节 文学与广播影视艺术之间的关系	15
一、文学是广播影视艺术叙事的基础.....	15
二、文学是广播影视艺术声像的支柱.....	16
三、文学是广播影视艺术审美的根基.....	18
四、文学是广播影视艺术诗境的源泉.....	19
第三节 广播影视文学的文体特征	20
一、传播的形象性.....	20
二、形象的运动性.....	27
三、造形的综合性.....	29
四、展现的艺术性.....	31
第四节 广播影视文学的审美特性	35
一、峰回路转叙事美.....	35
二、人物命运起伏美.....	37
三、一张一弛悬念美.....	37
第五节 广播影视文学创作的基本原则	38

一、注重社会性.....	39
二、强调形象性.....	39
三、突出典型性.....	40
四、张扬娱乐性.....	40
五、追求内容与形式的统一性.....	41
六、突出民族特色,力求有益无害	41
第二章 广播影视文学的共通技巧——“蒙太奇”	43
第一节 蒙太奇定义及其原理	43
第二节 蒙太奇的类型及作用	47
一、叙述蒙太奇.....	48
二、表现蒙太奇.....	54
第三节 蒙太奇与广播影视语言	56
第三章 广播影视文学创作所需要的素质与能力	60
第一节 写作主体的素质	60
一、写作主体的生活素养.....	60
二、写作主体的学识修养.....	62
三、写作主体的人格品位.....	63
四、写作主体的审美理想.....	65
第二节 写作主体的能力	67
一、写作主体的观察能力.....	67
二、写作主体的感受能力.....	69
三、写作主体的思维能力.....	70
四、写作主体的想像能力.....	72
第四章 广播影视文学创作的步骤与要点	75
第一节 选材与构思	75

一、植根生活 细心“沙里淘金”	75
二、厚积薄发 捕捉创作灵感	80
三、量体裁衣 寻找“故事内核”	82
四、袖手于前 编织故事梗概	85
五、选好平台 充分铺展架构	89
六、开掘立意 力求推陈出新	91
第二节 结构、冲突与人物设置	92
一、结构的主要任务是“拧麻花”	93
二、结构最重要的元素是矛盾冲突	95
三、结构中占核心地位的是人物	98

上编 “代言体” 脚本创作

第五章 影视剧本的作用与文体类型	105
第一节 文学剧本在影视艺术中的地位与作用	108
第二节 影视剧本的文体类型	110
一、电视小品与短剧	111
二、电视单本剧	113
三、电视连续剧	114
四、电视系列剧	115
五、电影(故事片)	116
第六章 影视剧结构体及其一般态势	119
第一节 影视剧“结构体”的涵义	119
第二节 影视剧“结构体”的一般态势	120
一、影视剧作的开头	121
二、影视剧作的主体	129

三、影视剧作的结尾	130
第三节 影视剧“结构体”的基本原则.....	131
一、结构体要正确反映客观事物的发展规律	132
二、结构体应为表现影视剧的既定题旨服务	136
三、不同品种、风格的剧作 结构体应有所不同	139
四、不同题材 不同观众 不同结构体	140
第七章 影视剧的故事情节.....	142
第一节 对影视剧“情节”的理解.....	142
第二节 情节与各种要素的关系.....	144
一、情节与主题	144
二、情节与戏剧冲突	145
三、情节与视觉	147
四、情节与节奏	147
五、情节与场景	148
六、情节与悬念	149
七、情节与细节	151
第三节 情节组织的一般原则.....	152
一、情节要真实自然	152
二、有戏则长 无戏则短.....	153
三、围绕人物性格与命运展开情节	153
第八章 影视剧人物的配置与塑造.....	155
第一节 影视剧人物的配置.....	155
一、影视剧人物配置的“数量”	155
二、影视剧人物配置的“性质”	157
三、影视剧人物配置的“关系”	158
第二节 影视剧人物关系的艺术展示.....	159

一、人物性格的展示	159
二、人物关系的展示	162
第三节 影视剧中的人物塑造	166
一、通过行动表现人物	167
二、通过心理描述塑造人物	168
三、通过外表形象设计表现人物	171
第九章 影视剧本的语言	174
第一节 影视剧人物语言风格	175
一、“雅”还是“俗”	176
二、“古典式”还是“现代式”	178
三、普通话还是地区方言	178
第二节 语言是塑造人物的重要手段	179
一、正面的单一语言	179
二、双向的正反语言	181
三、多层面的复杂语言	182
第三节 通过语言体现人物的个性	188
一、对人物语言最基本的要求是“个性化”	188
二、“口语化、生活化”不容忽视	193
第十章 广播剧文本创作	194
第一节 广播剧的艺术特征	194
第二节 广播剧的戏剧性	199
第三节 联想与想像在广播剧中的作用	201
第四节 广播剧文本的结构形式	209
一、广播剧文本结构的特殊要求	209
二、广播剧文本结构方式与转场方法	219
第五节 广播剧的语言运用	225

一、强化“动势”，以声带“画”	228
二、扩大含量 弦外尚有余音	229
三、运用节奏性、音乐性、趣味性，使语言成为艺术	230
第六节 广播剧文本创作的推陈出新	232

中编 韵文体脚本创作

第十一章 韵文体文本的韵律	237
第一节 韵文的辙韵	237
第二节 韵文平仄声	244
第三节 韵文唱词的句式	246
一、韵诵类句式	246
二、唱词类句式	248
第四节 韵文中的“韵白”	254
一、散白	254
二、诗白	257
第十二章 广播电视戏曲节目脚本创作	262
第一节 中国戏曲的源与流	263
第二节 戏曲艺术的审美特征	266
一、综合性	266
二、程式性	266
三、虚拟性	268
第三节 戏曲文学的情境、意境与意象	269
一、“情境”是构成戏曲剧作的重要因素	270
二、“意境”为戏曲创造绘画之美	277
三、“意象”创造是戏曲文本最基本的创作方式	285

第四节 戏曲脚本的创作要领.....	291
一、戏曲脚本的故事情节必须凝炼	292
二、戏曲脚本的人物设置行当要全	292
三、戏曲脚本的人物语言要有规范	293
四、创作戏曲脚本必须熟悉程式和演员	293
第十三章 曲艺说唱节目脚本创作.....	295
第一节 说唱文学的起源与发展.....	295
第二节 曲艺说唱艺术的基本特点.....	296
第三节 曲艺说唱文本创作要点.....	297
一、选材注重“情”	297
二、人物少而精	298
三、语言白且美	298
四、辙韵合又宽	299
第十四章 诗与歌词创作.....	306
第一节 诗歌的特征.....	306
一、高度概括地反映社会生活	307
二、具有强烈的感情和丰富的联想与想像	308
三、顺口、易记、易懂、易唱.....	310
第二节 诗歌的种类.....	312
一、叙事诗	312
二、抒情诗	315
三、散文诗	317
第三节 歌词的种类与结构形式.....	320
一、歌词的种类	320
二、歌词的结构形式	323
第四节 诗与歌词的艺术手法.....	326

一、比喻和拟人	326
二、对比和对偶	327
三、排比和反复	328
四、夸张和借代	328
第五节 诗与歌词的写作要领.....	329
一、捕捉灵感与意象	329
二、用新奇优美的语言传达意象	330
三、用神奇的想像组合意向	331
第六节 歌词创作的具体步骤.....	333
一、选辙韵	333
二、找“词眼”	334
三、展“比兴”	335
四、磨动词	336

下编 散文体脚本创作

第十五章 走进广播电视的小说.....	341
第一节 小说的发展渊源和审美特征.....	342
一、小说的发展渊源	342
二、小说的审美特征	343
第二节 小说的结构形式.....	344
一、结构线索的常见形式	345
二、单线、双线和多线的结构.....	345
第三节 小说塑造人物形象的方法.....	347
第四节 短篇小说和微型小说电视文本写作.....	356
一、短篇小说的特点与写作	357
二、微型小说的特点与写作	360

三、电视小说文本的特点与写作	365
第十六章 散文与电视散文	369
第一节 散文的基本特征	370
一、多用第一人称写作	370
二、短小精悍	370
三、笔法自由灵活	372
四、情文并茂	372
第二节 散文写作	374
一、体察散文意象	374
二、组合散文意象	375
三、描述散文意象	376
第三节 电视散文文本特征	377
一、电视散文的形成与主要元素	377
二、电视散文的审美及创作特征	378
第十七章 广播电视报告文学文本创作	380
第一节 报告文学的特征	380
一、报告文学的新闻性	380
二、报告文学的文学性	381
第二节 报告文学的采访	383
一、采访是报告文学写作的基础	384
二、选准采访对象是成功的关键	384
三、发现和挑选采访对象的途径	385
第三节 报告文学的结构形态	386
一、线型结构	387
二、板块结构	387
三、散文型结构	387

四、分析型结构	388
第十八章 舞台语言艺术脚本创作.....	389
第一节 评书与章回小说	389
一、评书创作的情与理	391
二、情节铺叙的曲与巧	393
三、人物性格的奇与真	395
四、艺术风格的庄与谐	396
第二节 相声艺术.....	396
一、相声艺术“四要素”	397
二、相声的“包袱”	398
三、相声“包袱”的种类	399
四、“包袱”的结构形式	400
五、“包袱”的组织过程	405
六、相声的形式和结构	406
七、相声的格调	409
第三节 小品脚本创作.....	409
一、电视综艺节目中小品的缘起和发展	410
二、喜剧小品的支撑点	412
三、小品的风格与教化功能	414
四、小品脚本创作的基本技巧	418
第四节 综艺晚会串联脚本创作.....	421
主要参考书目.....	428
后 记.....	429

绪编 广播影视文学创作解读

语言文字是传播的基础,印刷是媒体的发端,声光技术提供了现代传媒的手段,于是世界上才相继出现了电影、广播和电视。电影、广播、电视在各自的成长期和成熟期,争先恐后地与文学联姻,分别产出了“电影文学”、“广播文学”和“电视文学”,当这些新生儿在文学艺术领域比肩站立、携手前行,成为一列生力军的时候,人们统称其为“广播影视文学”。

广播影视文学以其日新月异的姿态发展到今天,几乎与文学的各个门类、各种样式水乳交融,密不可分。戏剧文学、说唱文学、民间文学,直至阅读文学,都被广播影视艺术所吸纳、包容、变异、改造,通过现代强势媒体展现其全新的风貌,发挥其认识、审美和娱乐作用。换句话说,广播影视文学“包罗万象”,但又具有其独立的特性和内在的规律。

本编在简略回顾广播影视文学来龙去脉、主要特征的基础上,侧重研究其共通技巧“蒙太奇”,创作主体的素质与能力,以及宏观的创作步骤与特点。

第一章 广播影视文学渊源及其主要特征

第一节 广播影视文学的来龙去脉

美国人威尔伯·施拉姆·波特在他的《传播学概论》中指出：“从语言到文字，几万年；从文字到印刷，几千年；从印刷到电影和广播，400年；从第一次试验电视到从月球播回实况电视，50年。”

从他的这番回顾之中，我们可以看出各种传播形式的承递关系、形成过程、先后顺序和交融沿革。语言文字是传播的基础，印刷是媒体的发端，声光技术提供了现代传媒的手段，于是世界上才相继出现了电影、广播和电视。电影、广播、电视在各自的成长期和成熟期，争先恐后地与文学联姻，分别产出了“电影文学”、“广播文学”和“电视文学”，当这些新生儿在文学艺术领域比肩站立、携手前行，成为一列生力军的时候，人们统称其为“广播影视文学”。

树有根须，水有源头，在分别研究其特征、规律之前，我们不妨简要回顾一下广播影视文学形成的历史。

一、电影与电影文学剧本

1895年12月28日，法国人路易·卢米埃尔和他的哥哥奥古斯特·卢米埃尔，在巴黎卡普辛路14号咖啡馆地下室的“印度沙龙”里，第一次公开售票，放映了他们用纪实手法拍摄的12部长度

各为一分钟的短片——《卢米埃尔工厂的大门》、《拆墙》、《火车站》、《婴儿的午餐》、《水浇园丁》……引起了强烈的轰动,获得了巨大的成功。因此,1895年12月28日这一天,被确定为世界电影的生日。

在广播影视文学的大家族中,电影文学剧本是“长子”。

匈牙利电影理论家巴拉兹曾对电影剧本的产生作过这样的描述:“在电影发展的初期,根本没有电影剧本这回事,导演在布景前即兴处理每一场景,告诉演员在下一个镜头里应如何表演。说明字幕是事后写成,再剪接到影片中去的。”事实正是这样。中国的情况也是这样,在1920年以前,还没有事先写好的剧本。拍电影之前,至多有一个事先想好的故事或简单的“幕表”。

幕表分四项:一、幕数(即场数);二、场景(内、外景);三、登场人数;四、主要情节。幕表贴在墙上,供演员和有关工作人员围观,抄录跟各自有关的内容。至于台词和表演,全靠演员根据剧情范围、人物性格,结合自己的理解来设计和撰写。稍后出现的“脚本”,虽然是电影剧作的早期形式,但也只是对人物外部动作提示性的概述。20年代初期,一些电影刊物开始刊登以叙述电影动作为主的电影“本事”。这些“本事”有一类是事先创作的故事梗概,属于“脚本”型,其间已经孕育着电影文学因素了。电影发展成一门独立的新型艺术,特别是有声电影问世之后,才产生了电影剧本。20世纪20年代后期有声片的出现,顿时使剧本创作在电影制作全过程中占据了不可替代的重要地位。根据电影艺术创作的不同阶段,存在三种剧本形态:文学剧本、分镜头剧本和记录镜头的工作台本。属于“广播影视文学脚本”的,当然是电影文学剧本。

电影文学剧本是用文字描述、表达的未来影片内容的一种文学样式,是导演创作的依据。它从文学、戏剧、音乐、绘画以及电影本身汲取营养,使剧本具有画面感,并把听觉因素也作为重要表现手段纳入统一构思,根据电影艺术的思维特性进行创作,反映影片

的形态。

二、以广播剧为核心的广播文学

1920年11月2日,美国匹兹堡的KDKA广播电台第一个获得了营业许可证,并开始定时播音,它是目前世界公认的第一座正式广播电台。

1924年1月,伦敦广播电台播出了理查德·休斯的广播剧《煤矿之中》(也有人译成《危险》),这是世界上第一部专为广播电台撰写的广播剧。英国广告公司广播剧部剧本编辑理查德·伊米森的作品《广播剧——一种艺术形式的发展》证明了这一点。广播剧《煤矿之中》主要有四个人物,一个年轻姑娘梅丽,一个青年小伙子杰克,一个老矿工巴克斯和一个工人。老矿工巴克斯带着梅丽和杰克到井下参观,但到了底层正赶上煤矿塌方,他们都被封在矿井里。被堵在坑道里的人和外面的家属都非常焦急。正在情况十分危急时,被堵死的矿井终于打开了一个小口。时间就是生命,但大家还是互相谦让着一个一个地离开了这个时刻都会再次发生危险的地方。

《煤矿之中》所用的摹拟的媒介——广播中的语言、音乐、音响,是艺术史上前所未有的。它的摹拟方式虽为戏剧的台词表演手法却又有所不同。《煤矿之中》这个剧的出现,导致了一种新型艺术形式的诞生。从此以后,广播艺术形式便在世界上传播开来,并得到蓬勃的发展。

中国开始办电台是在1926年,中国广播剧产生在30年代,最早的一部广播剧就目前所掌握的材料来看,是《恐怖的回忆》,1933年7月由上海广播电台播出。该剧的题材内容是直接配合抗战的,它所写的是1932年上海“一·二八”事变,通过一家商人的遭遇,控诉了日本侵略者在“一·二八”夜间对上海进行狂轰滥炸的暴行。全剧剧本约5000字,播出时间约三四十分钟。

30年代后广播剧已经遍及欧洲和美洲。美国于1938年10月30日晚8时,播出了广播剧《星际大战》,此节目达到了以假乱真的程度,在全国掀起了轩然大波。《星际大战》是奥森·韦尔斯根据英国幻想小说《宇宙战争》改编,由CBS水星剧团演播的。这个剧以插播新闻的形式出现,引起听众的恐慌,给国家和人民造成了意外的损失。《星际大战》造成的影响,使美国增添了一项新的广播政策——在广播剧中,不允许插播虚构的简明新闻。

40年代,美国广播巨星,著名广播剧作家、导演诺尔曼·考温,从1942年起出版了几本广播剧集,他用这种艺术形式,为战争、和平、民主理想、世界大同作过不少宣传。因此,他曾获得过“天下一家”大奖。

第二次世界大战初,考温的另一部广播剧《我们掌握着真理》,在美国听众中引起强烈反响。它生动地介绍了美国宪法的制订修正、民主政治的实现过程,最后用罗斯福总统的广播讲话作为全剧的结尾。剧中聚集了许多电影明星,插演美国宪法史上有名的人物,如林肯、杰佛逊等。剧中大部分戏是在美国西部的好莱坞播音,而罗斯福是在美国东部的白宫讲演,剧中又穿插了美国国歌。据统计,这部广播剧的听众多达6000万人。

联邦德国广播剧《课堂作文》是50年代广播剧名作,作者是埃尔文·魏克德,1954年1月19日在西南电台播出。这个广播剧叙述了20世纪20年代末,德国某城市一个高中毕业班七个学生从毕业到第二次世界大战结束以后,前后28年的不同经历和遭遇,由此展现了德国近30年的社会矛盾和发展变化。这个剧在艺术上也有独到之处,完全以剧中人盖格的回忆为线索,清楚地表现了七个同班同学毕业后所走的不平坦的人生道路。这七个人的经历不是交织在一起表现,而是一个一个地交待。这很符合广播剧的特点。它的戏剧场面不多,很多事情是靠盖格的叙述交待的,语言生活化,叙述性很强,听起来像讲故事,颇能吸引听众。它的音乐、

音响极少,完全靠情节抓住听众。

德国的另一个广播剧作者龚特·魏森堡 1956 年秋曾来中国访问,回国后写了许多关于中国的作品,其中影响最大的就是韵文广播剧《扬子江》,这是专门献给中国的广播剧。

《扬子江》采用拟人手法,浩瀚的长江也说起话来,自称是“众水之父”,它要表现自己的威风,它要自由地流淌,过去从来没人能阻挡它。它的同伙风和雨也都来助威,以显示它们的力量。但它们没有想到,现在是流淌在解放了的土地上,碰了解放了的中华民族,它们终究失败了,低头了,只能按照人们给它规定的道路去走,去为人类造福。

新中国成立后,中央台、上海台播出了不少广播剧新作,如中央台 1950 年的《一万块夹板》(为纪念“二七”铁路大罢工而作,陈开编剧,胡旭导演)这是新中国成立以后,中央台播出的第一个广播剧。中华人民共和国成立初期全国已经有 49 座广播电台,生产广播剧的台,当然并不只中央台一家,但从数量和质量上看,当时中央台的广播剧具有代表性。这个时期在广播剧事业上值得一提的是中央台、上海台、天津台及某些大省市台广播剧团或广播文工团都先后成立。成绩比较大的是中央广播剧团(1954 年 2 月成立)。这些剧团承担着广播剧的演播任务。到 1960 年以后,由于我国经济困难,很多都解散了,中央广播剧团改为广播电视剧团。1954 年北京广播学院成立,广播剧课走上了大学讲坛。由北京广播学院编辑出版的《广播业务》杂志促进了理论研究的活跃。

从 1979 年以后,另一种大众传播的艺术形式——电视剧在我国迅速发展起来,“广播”不再是空中的惟一主角儿了,广播剧的听众被电视剧大量争夺。在这个时期,受众审美心理也在发生变化,向广播剧提出了新的要求。进入新时期后,广播剧对从城市到农村,从知识阶层、干部阶层到工农兵各方面的生活都有反映。以对革命历史经验的深刻思索与回顾为题材的广播剧,在新时期也占

着相当大的比重。历史题材的作品,也力求脱离陈旧的讲故事的老套子,而以新时期的思想认识在历史的长河里摄取有益的经验;被评为全国优秀剧目的黑龙江台的《将军府》就是一个成功的例子。

总的来说,新时期广播剧,题材广泛,内容深刻,时代气息强烈,传达了新时期人民的思想感情,也表现了新时期的生活,因此能为广大听众所共读共赏。传统形式广播剧也日趋完美。

所谓传统形式,就是现实主义的表现方法,戏剧式的(或小说、故事式的)结构形式,传统的音乐、音响运用形式。这是传统的广播剧,也是我国广播剧的基本形式。在新时期,我国的电影、戏剧,乃至小说都有观念更新的倾向,广播剧的观念当然也要扩展。传统形式广播剧有自己所擅长表现的生活内容,所以,它并不陈旧。

新样式广播剧在探索中佳作迭现,较早迈出这一步的是1986年中央台播出的系列广播报道剧《普通人》。这部戏就像一石激起千层浪似的掀起了听众的情感热潮,电台很快就收到两千多封来信。为了迎合听众的口味,他们又很快推出了京味很浓的系列广播报道剧《大碗茶》和连续广播报道剧《我们是中国农民》。这些剧有三个突出的特点:一是吸取了新闻报道结构手法,二是无明确空间环境,三是使实录人物和塑造人物统一起来。在此期间地方台也佳作不断,令人耳目一新。如上海台的《刑警803》、广东台的《西关人家》等等。

广播剧离开传统的戏剧结构,一般说来有这几个方面的走向:

一是趋向散文式结构,讲究诗境或生活情趣。某些音乐广播剧也属于这一类;二是走向心理结构,侧重人物的心声、隐密的情感,较少有戏剧式的外部冲突;三是走向纪实报道风格。此外,我国目前也在试验其他新的探索形式。1987年获国际“未来奖”的《减去十岁》就是一部带有荒诞色彩的广播剧。所谓荒诞,是一种故意违反现实情态的写法。它把人们的一种幻想用现实形式表现

出来,曲折地传达现实社会中人们内心深处的一些东西。由于它仍然是现实生活的反映,只不过是一种变了形的反映形式,所以依然是时代的镜子。上海台的《生存还是死亡》、《生命的旋律》也是在实验探索中的新成果。

《居里夫人》是粉碎“四人帮”后中央台的第一部连续剧(共8集)。80年代以来,中央台和各地方台连续剧不断涌现。1986年我国的“丹桂杯”奖就是专门选评广播连续剧的。参加评选的有53家电台的60部作品(475集),《瓜棚风月》等20部获奖。

我国第一部立体声广播剧是广东台于1981年录制的《渔夫和金鱼的故事》。中央台于1984年先后录制了《海迪》、《红楼梦》等立体声广播剧。我们的立体声广播剧,现在一般还是双声道的,它的确给声音艺术的表现力和独特魅力开拓了新的境界。有较长远保留价值的古典题材广播剧《红楼梦》、《窦娥冤》、《陈妙常》、《桃花扇》等,都依赖立体声技术取得了很好的艺术效果。我国第一部获得“未来奖”的广播剧《减去十岁》,运用立体声效果产生强烈的方位感、层次感,表现了导演运用立体声的艺术功力,使剧的内容更明朗,更富于趣味。

1980年底在成都召开了第一次全国广播剧交流会,成立了广播剧研究会。1982年4月举行了第一次全国优秀广播剧评奖会议,有15部广播剧获奖。此后,全国性的评奖活动不断。1981年以后,中央台连续举办了全国优秀广播剧展播月。1984年开始举办广播剧“丹桂杯”大奖赛,设有剧目综合奖、导演奖及演播、音乐、音响、录音合成、立体声效果、编辑等单项奖。黑龙江台的《序幕刚刚拉开》在首次“丹桂奖”大奖中名列前茅。

《李自成闯石门寨》首次译成外国语言,在联邦德国播出;1984年我国首次参加在联邦德国举行的广播剧“未来奖”评选,1987年我国的《减去十岁》获“未来奖”大奖。自1996年开始,广播剧被纳入精神文明建设“五个一工程”评奖(第五届)。这一届就有《孔繁森》

等 13 部广播剧作品(其中含连续剧和单本剧)获奖:第六届(1997 年)有作者本人编剧的《地质师》等 29 部广播剧作品获奖;第七届(1999 年)共有 45 部作品获奖,其中有我创作的《我是柱子》;第八届(2001 年)共有 47 部作品获此殊荣,其中有我的《追寻方志敏》和《历史的守望者》两部作品;第九届(2003 年)入选 25 部广播剧,其中有我编剧的《再生之路》。广播剧被纳入“五个一工程”,可以说为被其他传媒冲击得日渐不景气的广播剧注入了一针“强心剂”,使之陡然精神起来。广播剧的编剧们无不为之欣慰,又开始了新的“冲刺”。因而,广播文学又有了新的长足发展。

三、电视屏幕带来的文学

电视是 20 世纪媒体的新宠,因为它能把世界距离缩短,将遍布于世界各地的人事关系、重大事件,以电波为媒介,将图像、声音在瞬间真实而迅速地超越空间,一闪而至,在电视屏幕上呈现在我们的眼前,使我们足不出户便知天下事。

电视的发明可以追溯到 1817 年。科学家通过试验发现了硒元素的光电效应,从理论上证明了任何物体的形象都可以用电子信号来传播。电视广播的原理就是以它们为科学基础建立起来的。世界许多科学家都提出了“用电来看东西”的各种设想,并进行了研究。其中在电视发展史上具有重要地位的是德国科学家保罗·尼普柯夫于 1884 年发明的著名的机械扫描圆盘。它解决了图像传送的难题,打开了机械电视研制的大门。

1900 年,法国科学工作者康斯坦丁·伯斯基在为一次国际会议起草报告时创造了电视(Television)一词,并正式使用,直到现在。

1907 年,俄国教授鲍里斯·罗津经过 4 年的研究,成功地制造出利用电子射束管的电视实用模型,显示出了简单的电视图像。1923 年美国的物理学家弗拉基米尔·兹沃雷金发明了光电摄像

管,为实用电子电视研制做出了卓越的贡献。1925年英国科学家约翰·洛吉·贝尔德利用尼普柯夫发明的机械扫描圆盘,第一个制成了电视发射和接收设备的雏型,成功地进行了电视发射和接收电视画面的实验。在此基础上,英国于1929年开始进行实验性广播,1930年播出了有声电视图像。

1936年11月2日在电视发展史上具有重要的历史意义。这一天,英国广播公司采用贝尔德的机械电视系统在伦敦建立了世界上第一座电视台,图像清晰度大大提高。接着,法国于1938年,苏联于1939年,美国1941年都开始了正式的电视广播。电视的诞生对人类知识、信息和娱乐的传播具有划时代的贡献。

就在1936年11月2日这一天,英国广播公司(BBC)在伦敦郊外的亚历山大宫以一场规模盛大的歌舞开始了电视的正式播出,这一天被认为是世界电视文艺的誕生日。

第二次世界大战结束后,电视在许多国家飞速发展。大多数国家都有自己的电视和电视文艺,而且都有自己的特点。电视以诸多的优势,物色、培养、造就了许许多多的表演艺术家。许多经过数年奋斗获得成功的艺术家认为“电视可以一夜之间造就一个明星或毁掉一个明星”。这种说法虽然有些夸张,但也道出了电视的神奇力量。

1958年,中国第一座电视台——北京电视台(现中央电视台的前身)开始试播。电视节目直播的传播范围仅北京市区几十平方公里。当时,北京市内仅有50台电视机。1958年6月15日,北京电视台以直播的形式播出了我国第一部电视剧《一口菜饼子》。接下来的6月26日北京电视台又进行了一场剧场转播,让观众在电视屏幕前欣赏到同一时间内剧场演出的现场实况。此时,电视剧只是电视文艺大类别中一个不引人注目的小品种。

1959年国庆,北京电视台前后播映了4部重点发行的献礼片《林则徐》、《风暴》、《老兵新传》、《我们村里的年轻人》。从此电视

文艺把电影故事片的转播纳入自己的表现范围。

1960年,北京电视台在演播室里排练、播出了综合性春节文艺晚会。节目有诗歌、舞蹈、朗诵、相声和戏曲,这就是电视文艺晚会的开端。当年播出的甬剧《半把剪刀》、话剧《七十二家房客》也都经过电视化的处理。

1966年2月26日,北京电视台播出了长达两小时的直播电视剧《焦裕禄》。到这一年为止,中央电视台共播出电视剧70多部,其中包括电视小品《穿布拉吉的姑娘》、电视诗剧《火人的故事》。

1981年,第一部国产电视连续剧《敌营十八年》在中央电视台播出,从此以连续剧为本体优势的电视艺术形式开始确立。尽管这是一部失败多于成功的电视剧,但是它和《一口菜饼子》开创了电视直播短剧一样,被确认为电视连续剧的开端。实事求是地说,在中国电视发展的最初阶段,是靠播放外国电视剧和港台电视剧来吸引观众、培养观众的,如《大西洋底来的人》、《排球女将》、《血疑》、《女奴》等。内地播放的第一部港台电视剧是1984年的《霍元甲》,以后陆续有《一剪梅》、《星星知我心》、《戏说乾隆》等。

1983年,标志着电视剧艺术的最高水平的奖项“飞天奖”正式诞生,大众电视“金鹰奖”开始评选,这为电视剧艺术提供了巨大的推动力。

从1958年第一部直播电视剧开始,至今也不过是短短四十五六年的时间,但是它却以其他艺术所不具备的狂飙式的冲击力冲击了电影、戏剧的传统领地,吸引了大批的艺术家,使他们从不屑于拍摄电视剧、不屑于演电视剧到无人不与电视剧结缘,使喜欢看电影、看戏剧的观众稳稳地坐在家,悠然自得地手执遥控器,选择自己所喜欢的电视剧,完全不理睬电影院门前和宣传广告上大幅的电影宣传画,甚至冷落那些以大片、进口片为炒作热点的商业时尚,成为各电视台播出的节目中最主要的支柱。

“剧本、剧本，一剧之本。”电视剧为文学在电视艺术领域打开了疆域、奠定了不可或缺的地位。同时阅读文学的直接“进驻”，又给电视艺术这个大家族增加了一位文化底蕴深厚的成员。随着电视技术的发展、电视制作手段的多样化和电视传递信息的高速化，文学直接搭载电视这辆高速列车，登堂入室，成为广大观众面前的又一道亮丽风景线。

早在 20 世纪 50 年代，前苏联就拍摄了电视小说《契诃夫人物系列》。日本国家电视台(NHK)从建台开始就设立了“电视小说”专栏。在我国引起巨大轰动效应的电视连续剧《阿信》，在日本就是以“清晨电视小说”播出的。由于体裁的改变，当然也就改变了观众的审美要求。以“剧”的要求觉得节奏太慢，以“说”的要求觉得太多，而“电视小说”声画俱有，给人的感觉好了许多。

电视文学这一新的文艺节目样式在 20 世纪 80 年代出现在中国的电视屏幕上时，确实让人心动，让人欣喜。中央电视台少儿部为孩子们拍摄了《文学宝库》，共 10 部，其中有鲁迅先生的《故乡》、《孔乙己》，安徒生的《卖火柴的小女孩》等。江苏电视台编译制作了电视小说《最后一片叶子》、诗体小说《零点归来》、诗体报告文学《生、爱、死》、电视散文《街声》、电视小品《梦故乡》和《月是故乡明》等等。此外，中央电视台还拍摄了“人物画廊”式的电视报告文学《雕塑家刘焕章》，中国电视剧作中心拍摄了与“电视报告文学”类似的电视剧《小木屋》。

电视文学节目的出现，满足了不同层次、不同文艺爱好、不同欣赏要求的观众，使他们从电视节目中得到知识，欣赏到从未领悟过的艺术作品，熟知心目中的艺术形象，明白了以往不太明白的道理。这样的审美过程，让观众获得了极大的精神满足。电视技术为电视文学插上了金色的翅膀，使其一夜之间飞进了千家万户，成为人们极为关注的电视节目。这种文学的传播形态，把文学的文字表述形态转换成视觉表现形态，从想像艺术转换成视听综合艺

术,这是一种审美体系的转换。

1992年,上海东方电视中心举办了“全国电视散文大赛”,电视散文以其独特的审美形式引起了广大观众的注意与喝彩。1997年年底中央电视台戏曲音乐部《地方文艺》栏目试着将具有抒情、叙事风格的散文推向电视屏幕。随着《最后一片落叶》、《生日卡》、《圣洁的背影》、《永远的蒲公英》、《妹妹,永远的遗憾》、《穿布鞋的故居》、《落花生》、《残荷》、《遥远的门》等一批优秀电视散文作品的播出,电视散文立即引起全国各界电视观众的注意。电视的观众尤其是文学爱好者由衷地喜欢电视散文,要求中央电视台将电视散文持久地播下去。在此呼声下,中央电视台决定从1998年起,开始举办《全国电视诗歌、散文展播》。通过中央电视台《地方文艺》栏目的固定播出和一年一次的展播评比活动,有力地推动了全国电视诗歌散文的创作与发展,并以广泛的影响确立了自己在电视文艺中的地位。

在创作的实践过程中,作为“脚本”的广播影视文学大体被分为三类:

第一类是电影、广播剧、电视剧文学剧本。

第二类是广播电视文艺节目脚本。例如:广播电视综艺晚会的串联脚本及其中歌词、小品、朗诵诗、曲艺节目等文本,MTV的歌词等等。

第三类是广播电视文学节目脚本。例如:广播小说、电视散文、电视诗歌、广播电视报告文学等等的文稿。

第二节 文学与广播影视艺术之间的关系

一、文学是广播影视艺术叙事的基础

文学作为在时间中按一定逻辑展开的艺术,给影视艺术提供着“叙述”的模本和范例。如何在时间链条中完成一个有意义的叙述,文学在千百年的历史中进行了不间断的尝试。广播影视艺术,尤其是电影、广播剧、电视剧,从这一叙述的历史中获取着自己的方法。语言文字的叙述技巧,不仅在思维的微观意义上给予广播影视艺术工作者以刺激和营养,而且在现成的叙述策略上,也给广播影视艺术诸门类以多方启迪。

叙述的连绵环扣,叙述的转折跌宕,叙述的间离效果,叙述中的调侃、幽默,叙述中的解构、意识流的时空倒错……叙述可能存在的方式,在由经典名著构成的语言海洋中足够丰富地存在,它以叙述的无限可能,对应着事物的发生、发展以及人们对之回忆、转述和想像的无限可能。

文学(特别是小说)的结构原则是时间,它靠文学语言造成读者阅读时的空间幻觉来形成自己的叙事链条;而影视(剧)正好相反,它的结构原则是空间,它是靠蒙太奇造成观众鉴赏时的时间幻觉来形成自己的叙事链条。广播剧的叙事方式和时空概念就更为神奇——有作品指出,广播剧最突出的特点就是“放之则弥六合,卷之则退藏于密室”,即可以海阔天空地、自由变幻地展现时空。

文学和影视毕竟依循两种不同的思维方式,文学最深层的精华和广播影视最内在的精髓必须经过再次生成般的转化,才能互为营养,否则将造成两套机能的相互毁坏。而惯常的境况却是这样:文学精华的微妙处和广播影视精髓的光彩处无法完全相互转

化,它们都和自己的艺术载体紧紧地渗浸胶合在一起,只有用惊人的创造力才能完整地把它从各自艺术形式的怀抱中剥离开来。

匈牙利美学家布鲁斯东谈到电影与文学的关系时,不无遗憾地说了这样的话:“最电影化的东西和最小说化的东西,除非各自遭到彻底的毁坏,是不可能彼此转换的。”所以他干脆说道:“一位电影工作者并不是一位有成就的作家的翻译者,他是另外一位有自己的意志的作家,而且是一位不折不扣的作家。”

这里与其说布鲁斯东尊重的是从事不同艺术门类的艺术家本人,不如说尊重的是各门类艺术自身独特的规律。

广播影视艺术因其艺术载体和传播方式的独特,形成了自己作为独立艺术门类的特殊规律,这一特殊规律因其内部构成因素的不断变化而不断发展和开放。无论是哪一门类艺术,不同艺术间的相互影响只有这样才成为可能:让具体形态的艺术重新回到观念领域,并由观念领域再次生长出发,从而以“转世”、“再生”的形式影响到另一不同门类的艺术。

二、文学是广播影视艺术声像的支柱

以叙述为基本手段的文学语言自然有独特的魅力,这种魅力使电视在相当长的时间内,在相当多的因素中,很难对之完全舍弃。所以,在保证影视艺术整体完整的前提下,影视艺术工作者仍然在谨慎地使文学作为活的有机因素,在影视艺术中得以保留。讲述者的引入、话外音的运用、字幕给予的阅读感受……文学作为相对独立的单元因素,在影视艺术中仍然担当着重要的角色。可以历数一下中外电影史上有定评的经典艺术影片,我们就会发现;导演与摄影的功绩当然不能忽视,但是,文学剧本中的那些“故事”、“戏”,以及它们所蕴含的深厚文化内涵和浓烈的艺术魅力,才是其最终的生命之源。甚至有这样的情况:导演并不刻意求新、摄影也不时髦花哨,影片却备受欢迎并甚具艺术价值。

我们可以设想一下:如果没有罗伯特·里斯金《一夜风流》剧本中所展现的极具个性的人物与起伏跌宕、趣味盎然的情节故事,纵然再有才能的导演,能只根据“一个富家女离家出走后,爱上贫穷但正直的好青年”这种老得不能再老的套路,创作出世界经典名片么?如果没有罗勃肖伍特的剧作,默文·勒鲁瓦只根据一则“因阴错阳差导致有情人难成眷属”的常见爱情故事,能拍出《魂断蓝桥》这部既缠绵悱恻、催人泪下又内涵深刻、使人沉思的艺术绝唱么?同样,《偷自行车的人》(编剧柴伐梯尼等)、《人证》(原作森村诚一,改编松山善三)、《克莱默夫妇》(原作艾·柯尔曼,改编罗伯特·本顿)等影片的成功,均可证明文学剧本在整个影片创作过程中的艺术奠基作用。获得奥斯卡奖和艾美奖的影视作品绝大多数是根据获得成功、已有定评的小说或舞台剧改编的。请看1992年纽约出版的美国影人西格尔《改编的艺术》一书,为我们提供的这些统计数字——

一、获奥斯卡最佳影片奖的影片有百分之八十五是根据文学名著改编的。

二、电视台每天播放的电视影片,百分之四十五是改编的,而获得艾美奖的电视影片有百分之七十选自这些影片。

三、百分之八十三的电视系列剧是改编的,而获得艾美奖的电视系列片有百分之九十五选自这些作品。

四、在任何一年里,最受注意的电影都是改编的。在1989年11月,便有《爱之海》、《玫瑰战争》、《女魔》、《小美人鱼》、《亨利五世》、《我的左脚》、《钢木兰花》、《黑雨》等,1990年的改编影片则有《唤醒》、《来自边缘的明信片》、《与狼共舞》、《命运的逆转》、《好家伙》、《哈姆莱特》等。

显而易见,由于在优秀的小说(或舞台剧)基础上改编的剧本,一般而言也必然具备深厚的文化内涵与艺术魅力,自然大都成功。

我国影视创作亦如此。像《子夜》、《林家铺子》、《雷雨》、《我这一辈子》、《骆驼样子》、《大红灯笼高高挂》、《相女潇潇》、《香魂女》、《黑骏马》及《围城》、《四世同堂》……亦不胜枚举。而许多影视艺术的成功之作,也正是没有完全抛弃文学作为相对独立的单元因素在影视艺术中的存在而获得了成功。如《围城》、《南行记》等电视剧作品中,讲述人的参与,话外音描述难以完全用镜头表达的心理活动,概括地抽象出最后的思想感受。

三、文学是广播影视艺术审美的根基

“意象”、“意境”、“表现”、“再现”、“隐喻”、“虚静”、“间离”等等诸多美学概念,都深蕴在文学这块土壤之中。作为艺术大家族成员之一的影视艺术,必不可少地需要艺术史的美学滋养和观念影响。所以广播影视艺术最丰厚的第一营养资源,还是应该在文学的母体中找寻。

在以世界为背景的艺术大框架之中,影视艺术不可避免地更多地带有西方艺术的色彩和美学背景。这不仅从其已有的传统中可以看出,还可以从此门类艺术对技术的依赖程度上看出。电视艺术从产生至今短短的数十年历史,更多地是在西方文化、科技的背景之下成长的,要发展我们中国的广播影视艺术,对文学资源的关注也许是一个可以正本清源的开端。

中国的广播影视艺术将必然地以反映中国这片土地上发生的人和事为己任,而中国文学典籍中的丰富宝藏将对这门新生艺术有着巨大的帮助。无限多的素材、内容可以被有效吸收、转化,深植于中华民族灵魂之中的艺术精神和美学观念,将有助于使我们的广播影视艺术更多地具有生长这门艺术的土地的特色和品格,更多地呈现出鲜明的中国风格和中国气派,以更好地继承和发展优秀的文学传统和文化传统。

四、文学是广播影视艺术诗境的源泉

诗作为文学的最高形式体现,在艺术的殿堂中占有尊贵的地位。对诗境的追求成为许多艺术门类的共同目标。绘画通诗境,则诗中有画,画中有诗;音乐与诗谐,则共同组合而成美丽的“音诗”。

所有的艺术都自觉不自觉地有一种“趋向诗的冲动”。这也许是从文学这一母体上得到过滋养的艺术门类,向文学所行的惟一的共同的“注目礼”。

对“诗”的趋向,并非单纯指向语言的回归与努力,它代表的是一种境界,一种纯粹的高度,一种与多种艺术及哲学的极致状态相通达的浑然状态。所以,与其说我们所说的“诗”是文学母体上产生的语言的“开花的树”,不如说,“诗”是诸多艺术门类通过语言这块丰饶的母体而竖立的一根纯粹的“标尺杆”。这“标尺杆”并不明确地说明什么“是”,但它可以明确地说明什么“不是”,如同每一个有着正常的艺术修养的人具有的正常而敏锐的艺术感受力所告诉我们的那样。

为什么要在广播影视艺术中扯进“诗”的概念?是因为我们也想让这门新兴的艺术门类能够在其诸多艺术的内在尺度上加进“诗”这一维度。“诗”境的通达标志着广播影视艺术的一种纯度和高度。

即使强调通俗的艺术方向,广播影视艺术也自然可以在通俗的方向上达到“诗”的通达、浑然的高度。只要我们不把“诗”的涵义理解得过于洁净、单薄和抽象。

对广播影视艺术向“诗”的艺术方向的要求,体现着广播影视艺术的自觉和成熟。这要求广播影视艺术各个因素之间的旋律般的协调、节奏般的配合,从而达到艺术内容和形式和谐共鸣的自由创造境界。“诗”的境界,是与“自由”、“创造”的充分展开分不开

的。

如同音乐、美术、舞蹈等门类的艺术以各自独特的艺术本质形式达到“诗”境一样，广播影视艺术同样也不仅仅是外在地借用诗的语言，以“配乐诗”、“诗配画”的形式和“电影诗”、“电视诗”的直接渠道而达到诗。它首先应返回潜入广播影视艺术自身规律之中，从自己的骨肉中找到通向“诗”的道路。

第三节 广播影视文学的文体特征

广播影视文学的文体特征，是以文字为媒介，艺术地展现运动中的综合性造型。具体说来，就是遵循形象性、运动性、综合性、艺术性的原则。

一、传播的形象性

普多夫金曾经论述道：“小说家用文字描写来表述他的作品的基点，戏剧家所用的则是一些尚未加工的对话，而电影编剧在进行这一工作时，则要运用造型的（能从外形来表现的）形象思维。……编剧必须经常记住这一事实，即他所写的每一句话将来都要以某种形式出现在银幕上。因此，他们所写的字句并不重要，重要的是他的这些描写必须能在外形上表现出来，成为造型的形象。”（普多夫金：《论电影的编剧导演和演员》）

确实如此。在阅读文学中可以这样描述：“他是个安分守己的农民，但一生坎坷，现在又处于焦头烂额的困境之中。”作为小说文字，可以说一目了然、无懈可击。但是在影视文学中，这就绝对要不得了：如何安分？怎样守己？经过什么坎坷？现在又有什么难处？——全都抽象之极，怎么在屏幕上表现？

在影视文学脚本中，要尽可能地避免说明性、陈述性的文字，无论是对剧情的交待，还是对人物的描写，以至对人物的心理介

绍,都应使之形象化。

众所周知,广播剧只有声音没有图像,那么这个“形象化”怎样来实现呢?

既然广播剧属于听觉艺术,有声无象,那我们只能靠声音调动听众的想像,来完成艺术形象的传输与感染。用我80年代初创作的广播剧文学本《倒霉的姑娘》试举一例:

李莹独白 小“老客儿”眼睛一亮,扭头直勾勾地看我。怎么,捎脚还要看看模样儿?嘻,看吧——一个儿比陈冲高点,脸比张瑜长点,眼睛比丛珊大点,嘴比斯琴高娃小点,就是鼻梁子两侧长了些雀斑……这,拍电影妨碍“市容”,当老师问题不大吧?目光相遇,他的脸腾地一下红了。我主动迎了上去——

李 莹 认识一下吧——我姓李!

二 锁 李老师?我……我给您施礼啦!

若在其他剧种中,这番形容绝对多余,而在广播剧中我认为必不可少——利用当时公众熟悉的一些影星做比较,带动听众一道勾勒出主人公青年教师李莹的外部形象(还渗透一些性格特点)。其他剧种中的精彩语言,用到广播剧中依然精彩,说明那语言不以形象为依托,而广播剧中的精彩语言,搬到其他剧种中却明显多余,则足以反证广播剧这个剧种的独特性。

对事件、环境及人物外在的形象,可以如此这般地实施视觉体现,那么,对人物的内心世界、情感活动,如何形象化地表现呢?我们还举广播剧的例子,下面是本人创作的广播剧文学本《语文教研组》中的一个片段——

众学生 (夸张得近乎起哄地)老——师——好——!

小 丁 好,好好……大家请坐吧。我是你们高三毕业

- 班新来的语文老师,我姓丁,盯梢的“盯”去掉眼目的“目”……
- 张 敏 这么说您是颗没眼睛的钉子?
[哄笑声……
- 小 丁 这位女同学叫什么名字?
- 张 敏 (满不在乎地起座)我叫张敏。要让我罚站么?
- 小 丁 不,你误会了,我是觉得你思维敏捷、有幽默感,玩笑开得水平,应该表扬!
[笑声……
- 小 丁 好了,现在我们开始上语文课。谁来说说——语文是什么?上语文课是干什么?
- 佟 哲 语文就是语言和文字。
- 学生甲 上语文课就是在语言的大海里淘金!
- 学生乙 我看应该是在语言的大海里游泳!
- 小 丁 好!“游泳”说得好……
- 张 敏 游泳多慢呐!干嘛不在语言的大海上行船?
- 小 丁 对了,“行船”就更具主观能动性。把语文比做无边海水,我们既能在水中游泳又能在水上行船,那才叫学以致用,有了真本事!具体说来,语文学习不外乎阅读和写作……
[情绪松动,气氛随便,学生们开始议论起来……
- 小 丁 同学们先别急,在我的课堂上肯定有你们说话的时候,先让我把开场白说完。我再接着说说“写作”——写作是语文学习成果的集中体现,也是“游泳”和“行船”的过程。过去说“熬得十年寒窗苦,练就一手好文章”,你们现在还没上大学呢已经熬了十二年了,有几位敢说自己

会写一手好文章啊？有这份自信的举手！

[学生们开玩笑式的相互推举声……

小 丁 一个敢自己举手的都没有？我想到了。别说你们这些高中生，我的大本同学、研究生同学中，读了十六年、十八年、甚至二十年大书之后不会写文章的大有人在，连毕业论文都是东拼西凑抄别人的！这现象可悲不可悲？可怕不可怕！啊？在座的同学们愿意当这样的废物吗？

众学生 不——愿——意——！

小 丁 以往谁的语文成绩最好哇？

学生甲 佟哲！他是语文课代表！

小 丁 那好吧，我出个题目——《学校门前的立交桥》，佟哲你说应该怎么写？

佟 哲 这……丁老师，咱们学校门前没有立交桥哇！

小 丁 你的“想像”中也没有吗？学校你熟悉，立交桥你见过，用想像把这两者联系起来，作品不就有了么？罗贯中从未当过王侯将相，怎么写的《三国演义》？世界上到今天也没有孙悟空，哪里来的《西游记》呢？

佟 哲 老师你说的都是小说……

学生乙 老师我们是学生，不是作家！

张 敏 这话不对！那些作家是戴上“作家”头衔之后才有想像力的么？象我们这么大的学生连起码的想像力都没有，作家又怎么产生呢？

小 丁 好！张敏你说得真好——一语中的，入木三分，看来你是颗“有眼睛的钉子”！

[师生们开怀大笑声……

秦老师 (推门闯入)别笑啦！你们这是干什么呐？——

肃静！

[停顿。

小 丁 怎么了秦老师？我们……上语文课呐！

秦老师 上语文课？上的是哪一课、哪一章、哪一节？黑板上连一个字儿都没有，这节课学的什么字、词、句呀？我教了二十多年中学语文，从来就没见过没有字词句的语文课！

小 丁 所以……所以你从来就没教出来高素质的学生！

秦老师 什么？你！你……

[音乐……

解 说 小丁老师一句伤人的话，在我们学校创造了一个令人难堪的记录——新学期第一课，两位老师当着学生的面在课堂上吵了起来。为了解那场冲突，刘校长和李主任一个白脸、一个红脸地费了好大的气力，总算让两个人在学年教师会上都做了自我批评。可我知道，问题并没有解决……

[男教师独身宿舍，小丁烦躁地翻书声、摔书声……

小 丁 (叹息，独自背诗)“黄云城边乌欲栖，归飞哑哑枝上啼。机中织锦秦川女，碧纱如烟隔窗语。停梭怅然忆远人，独宿空房……(哽咽)泪如雨。”

[女教师小林敲门。

小 丁 (有些慌乱地)谁呀？

小 林 (门外答话)小丁老师！是我呀，小林。

小 丁 小林老师？请进来吧。

小 林 (开门进屋)小丁老师!大白天的,一个人躲在宿舍干什么?

小 丁 睡觉。

小 林 你这人!总是在不该干什么的时候干什么……
咦?你哭了?

小 丁 哪有的事儿……

小 林 眼泪没干呢,还嘴硬!

小 丁 (叹气)小时候,心里憋闷的时候就跑到大草原上一通狂喊乱叫,一会儿就舒坦了,可在这没处去,躺在床上背唐诗,越背越不是滋味儿……

小 林 (不由得也叹息一声)有时候……男人是很脆弱的。

小 丁 别跟别人说啊!

人物的喜怒哀乐靠对白,靠解说,靠音乐、音响来形象化地体现——这是广播剧必须的,也是仅有的手段。而在影视剧本中,则经常是通过内心独白(画外音)、人物形态动作的特写镜头或者某种特定涵义的空镜头形式来解决。比如用突然大睁的双眼表示惊讶,用紧攥的拳头表示愤怒,用所穿服装样式或色彩的不同表示人物心境的区别(如《简爱》中女主人公),比如用青松挺立表示英雄不死、用大海波涛表示心情激动等等,都不失为一种方法。当然,这种方法一定要使用适当,要新颖不群又贴切自然,避免沿袭老套或生搬硬套。否则,会弄巧成拙,反为所累。内心独白虽可以将人物心理世界直接诉诸观众面前,但是,除非特定题材或万不得已,也应尽量避免,起码要精简。

通过以上方法的有机组合,来表现人物内心世界的成功影片,如英国的《相见恨晚》。这是一部描写中年男女婚外情的动人影片。劳拉是个温暖家庭中的贤良妻子和母亲。丈夫也很爱她。但在一次外出购物时,与医生亚历克不期而遇,产生了恋情。当她们

俩人就要坠向爱河的关键时刻,房间主人敲门声响了……劳拉仓惶地从阳台门跑出,心境复杂万端:惊恐、窘迫、自责、痛苦……

剧本是这样表现的——

在外面街上。劳拉脚的近景。她沿着人行道飞快地跑着。

大雨滂沱。

劳拉脸部特写。她还在跑。

当她从灯柱跑开时,她的影子变得又厚重又长大。

劳拉走近一个灯柱,她已经喘不过气来了。

劳拉的声音:我跑呀跑呀,直到我再也跑不动啦……

劳拉靠在灯柱上的近景。

劳拉的声音:我感到非常非常丢脸,感到一败涂地,而且羞愧得无地自容……

摄影机开始跟着她沿街走去。

劳拉的声音:天还在下雨,可是已经不大了。直到我稍微能控制自己,有一点时间思考时,我才突然想起我回不了家了……

劳拉在一家烟草铺子里打电话,她看上去很苍白,衣服上满是泥浆。

劳拉在通电话:弗雷德(她的丈夫)是你吗?(她费了很大的劲使声音听起来跟往常一样)是的,亲爱的……是我……是的……当然一切都很正常,可是我不能回家吃晚饭了……我和刘易斯小姐在一起,亲爱的……就是那个我和你谈起过的那个图书管理员……我现在不能详细地跟你解释,因为她就在电话间外面……可是我刚才在大街上和她碰上了,她的情况糟透了……她妈妈刚才生病了。我已经答应陪她等到医生来了再走……是的,亲爱的,我知道。可她对我一直挺好的,我为她感到十分难

过……不用……我会买个三明治的……是,当然喽……
我尽快。再见。

劳拉挂上了电话。

劳拉的声音:撒谎真是太容易了——当你知道你是
被绝对信任的时候——是这么容易,又是这么的失身份。

她慢慢地走出电话间。

摄影机从一个高的角度对准和大街交叉的一条斜
路。

劳拉慢慢地走过来。

摄影机往下对准那条斜路。劳拉还在走着……

在这段文字中,人物的外在神态举止的特写与内心独白的表
露、各具潜意的背景呈现(如成片的屋顶、斜的小路、大雨……)、光
线的运用、变幻的阴影……所有这一切,有机融为一体,很好地表
现了人物复杂动荡的心理世界。

二、形象的运动性

所有形象化的声像造型,都应该保持在动态的过程中,尽量避
免静止,并时刻记住这种运动的造型最终目标是为表现人物及其
关系、背景环境及其意义、情节进程及其内涵,而不可只为造型而
造型。

影视的动态造型可以从两方面考虑:

其一,影视艺术是以不停运动的画面来展示内容、吸引观众
的。在画面内,如有过多的静止场面或人物的冗长对话(诸如会
议、对白乃至争辩),都会影响观赏效果。而这,恰恰是目前国内电
影、电视剧往往逊于海外作品、令观众不耐烦之处。在这方面,日
本电影剧本《人证》对原作小说的改编值得我们借鉴。且举其中
一个小例子——原作中,女主人公八杉恭子是个有地位的社会问
题评论家。但是,作为电影中的主人公,若总表现其伏案写作或在

电视台面对观众长篇大论地演说,总是这种静止的画面造型,势必造成沉闷、枯燥感。于是,编剧将她的身份改成了享有巨大社会声望和良好公众形象的服装设计师。这样,她的言行举止便可以在充满动态过程又极具观赏价值的一系列画面中进行了。

另外,滥用空镜头(自然景色、社会场面、背景环境等)也会造成时空不必要的停顿,使影片有滞涩感,这同样是要避免的。优秀的剧作,总是将人事与环境(社会环境或自然环境)有机地融为一体,比如在美国电影《末路狂花》的开头,对人物的身世、处境、性格以及影片开始时不可避免的事件背景介绍等最易滞涩枯燥的“开场白”部分,就使之全部处于不断转换的动态画面中,甚至每一个画面都没有丝毫无意义的空白处、停顿时。这是值得我们学习的。

上个世纪80年代,我国电影理论界引进了西方的“影像美学”,对构图、光影、声画等电影性元素进行了认真的探索,研究其独特的“电影表现力”。这种探讨,对我国电影艺术表现的发展来说,无疑是有益的。因为长期以来,中国电影多重叙事而忽视画面的造型,使我国电影艺术停滞不前。在这方面,“第五代”导演们功不可没。但是,(艺术的发展史基本如此)过于执著,过分强调,也就难免走向另一极端了。在其一些有意为之(用劲过头)的作品中,过分讲求画面美,无论是人物的外型,还是自然、社会环境,都搞得宛若油画一般,却忽略了这一幅幅画面与电影中的性格塑造、以及表现人与人之间的关系、场面环境与剧情内涵契合的关联。这样的画面再美,光影、构图再讲究,其意义也只能局限于画面本身,不可能产生更多的内容与更丰富的意蕴来。对此,不无成功之作的张艺谋在1992年反省道:

过去我们拍电影,总喜欢讲究点别的,画面、色彩什么的,人在里面其实仅仅是个符号。拍《菊豆》时,我试图去关注点儿人的事,但做得还不够。我们第五代都有这个特点,奔着一个哲学、理念去了——我当然也是其中一个。但别人看了觉得我们太使

劲、绷得太紧,不够松弛,结果人物相对弱了。人们不满,甚至说了些不好听的话,也是有一定道理的。我看过一篇作品,认为我们“第五代”不太注意“叙事”,这是我们的一个问题。首先要有故事,要有人。我现在才明白,拍电影最主要的是说点儿人的事儿,应当把人物推到前景,着重表现他们。我并不排除还会拍我以前那种类型的电影,但我会设法做得更好。

这确是“过来人”觉悟之言。

除了镜头内,镜头与镜头之间的组合,也要体现动态原则。影视毕竟是叙事性和造型性相结合的一门艺术,是用镜头(造型画面)来讲故事的艺术,而任何故事都是动态的——因此,作为艺术奠基的影视剧本的文字表现,也必须遵循这个原则。

其二,我们还要注意内涵方面的动态性质。外在过程充满动感固然好,但若只是追求表象运动性,像某些一味打斗的动作片、肤浅的情节片等,也往往缺少深层引力。所以,好的编剧还要懂得“文武之道,一张一弛”的道理,能在表面平缓的镜头内,营构出内在的动态张力。即在表面似乎停顿的场面中,使之产生内在的情感冲突,造成播孕其中的艺术张力,继而增加戏剧效果。

如在《简爱》中,简爱历尽人间坎坷与内心波澜之后,终于又回到身世凄凉、双目失明的罗切斯特身边时的那场戏——虽画面几乎是凝滞的,人物语言也近乎沉寂,但在那特定情境中,却自有一种扣人心弦的强烈冲突与艺术张力存在。

再如,写一个人长久坐在房间内沉思默想,即使只十秒钟,观众也不堪忍受。但是若事先设计了一个即将爆炸全楼的阴谋,则画面就是静止长达一分,也会产生强烈的内在紧张与动感。

三、造型的综合性

上述种种“动态造型”,还必须具有综合性的艺术“张力”。这里所谓的艺术张力,是指有机融入综合性表现手段,以营构充满艺

术魅力的戏剧内蕴。

综合性表现手段是指在视象营构中,所使用的除文学(文字)外,诸如雕塑、绘画、声音(音乐)、戏剧、建筑、灯光等造型方法,以通过“表象”或“意象”,来展现、强调或象征要传达给观众的广播影视作品内容。

这其中,最重要的当首推声音。

声音是广播文学的惟一手段,在电影和电视艺术中也不可或缺。匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹在《电影的精神》一书中说:

“一个完全无声的空间……在我们的感觉上,永远不会很具体、很真实的,我们觉得它是没有重量的、非物质的,因为我们看到的仅仅是一个视象。只有当声音存在时,我们才能把这种看得见的空间作为一个真实的空间。因为声音给它以深度范围。”(转引自《声音和电影》,北京电影学院编译:《国外电影参考资料》)

确实,视觉空间在实际生活中总是与声音联系在一起的,也只有当两者结合起来时,才能给人以完整的真实感。所以,不但广播剧,即便是影视剧在重视视觉造型的同时,还要重视对声音的描写。

广播影视艺术中的声音包括三个方面:人声、音响和音乐。对于音响,人们往往不大重视。其实它在一部影视作品声音中所占比重一般有三分之二之多,而且具有多方面的艺术表现功能。除了有助于真实性外,还经常具备强调、夸张、渲染以及“意象”功能,比如为表现场面的寂静,特意突出落叶坠地声、钟表滴答声、床铺吱呀声等;比如为了表现人物的特定心境,可以让喧嚣的街市声销音迹、可以让轻微的呼吸响胜雷鸣等;比如为了造成一种象征效果,使某种非现实的音响出现在画面中,以产生一种象征意味等……在所有艺术中,音乐是最能表现人的内心世界和情感变化的,因此,影视音乐自然成为电影电视中叙述故事、表现情绪、安排节

奏等方面的有力手段。影视音乐可分为两大类:即画面内音乐(写实性音乐)与画面外音乐(表现性音乐)。前者,指片中人物所演唱、演奏或播放的音乐,它可以烘托情境、渲染气氛或带动情节,如《魂断蓝桥》中的著名乐曲《一路平安》,《人证》中的主题音乐《草帽歌》,《两个人的车站》中普拉东所拉的手风琴曲等;后者指与画面中人事、场景无关,而是作者有意添加进去、以影响观众感官进而产生特定效果的音乐,如为增加惊险气氛的紧张音乐、为抒发亲切温情的舒缓音乐、为表现怪异的荒诞音乐等……

作为编剧,除了明白声音作用外,还要善于运用“声画对位”这种艺术表现手段。

声音之外,绘画、雕塑、建筑、灯光、戏剧舞台调度等,也是不可忽略的表现手段。像《大红灯笼高高挂》便较为出色地运用了以上这些手段,封闭的院落、阴冷的环境、各种不无意指的建筑造型、体现威严统治的浓重色调与象征人们欲望的红色灯笼以及充满中国传统文化内蕴的京剧唱腔和民间锣鼓声等……这些,对渲染气氛、加强意指、深化主题,都较好地强化了电影的显示手段,增加了影片的艺术魅力。

四、展现的艺术性

所谓艺术性,在这里主要是指剧本语言在通过综合的、运动的形象表述每一部分、每一场面乃至每一个镜头时,既要丰富,又要简洁(即“藏”与“露”、“虚”与“实”),既要起伏变幻,又要自然流畅。

前者,是要求编剧在行文中,不宜写得很满、过实,应该给导演及演员留下再创作的余地,应该给读者留下必要的想像空间。我们有些作者,惟恐叙说不清、表达不力,结果文字冗长拖沓、视象臃肿堆积,如果实拍出来,只能造成观众的疲累或厌烦。有些剧本,对演员或握拳、或扬眉、或脸部颤动等表演的细微处,都一一描述,对导演的场面调度、画面构图、镜头使用、以至灯光色调等,也都具

体规定,这都是费力不讨好的事。一切要适可而止、点到为止,用尽量简洁而确切的文字将影视内容表达出来,余者,应放手、放心地让导演、演员及观众去发挥、充实才是。

后者,则要求在充分利用蒙太奇手段,追求画面的简洁明快又跌宕变幻的同时,一定要注意避免造作牵强、人为痕迹过浓的弊端,不使之有失真处或生硬感。我们可以《魂断蓝桥》剧本的最后一段文字(第58场)为范例:

滑铁卢桥上。

夜雾浓重。

玛拉独自倚着桥栏杆,似乎向桥下望着什么……

一阵皮鞋声。一个打扮妖艳但面孔浮肿的中年女人走来,她看见玛拉。

女人(很熟识地):“是你啊,玛拉。你好……你不是嫁人了吗?”

玛拉(嗫嚅地):“没有。”

女人:“那个凯蒂跟我说的,说你跟了个体面的人。我说哪有这好事?”

玛拉:“是啊……”

女人:“别泄气,反正就是这么回事。到火车站去吗?唉,我现在是到哪儿都没法儿啦……”(她耸耸肩叹息着走开)

玛拉两眼滞呆呆地望着她的背影,望啊望着……对她来说一切都绝望了,她脸上有一种从来没有过的镇静神情。

桥上,一长队军用汽车亮着车灯,轰轰隆隆地向桥头驶来。

玛拉转过头去,望着驶来的军用卡车。

车队从远处驶近。

玛拉迎着车队走去。

车队在行驶,黄色车灯在浓雾中闪烁。

玛拉继续迎着车队走。

车队飞速行进。

玛拉迎面走去。

车队轰鸣,越来越近。

玛拉逆着车队走,越来越近。

玛拉宁静地向前移动,汽车灯光在她脸上照耀。

玛拉的脸,平静无表情的眼神。

巨大的刹车闸轮声,金属相磨的尖厉声。

车嘎然停止。人们惊呼。

人们从四面八方方向有着红十字标记的卡车拥去,顿时围成一个几层人重叠的圈子。(镜头推进)人群纷乱的脚步。

地上,散乱的小手提包。一只象牙雕刻的“吉祥符”。

(化)一只手拿着“吉祥符”(《一路平安》音乐声起)。

二十年后的罗依,头发已斑白,面容衰老,穿着上校军服,凄切地站在滑铁卢桥心栏杆旁。他望着手里拿着的“吉祥符”,苍老的两眼闪现出哀怨、悲切和无限眷恋的心情。

(画外玛拉的声音):“我爱过你,别人我谁也没有爱过,以后也不会。这是真话,罗依!我永远也不……”

(强烈的苏格兰民歌《一路平安》将玛拉最后的声音淹没。)

歌声在夜雾弥漫的滑铁卢桥上空回荡……桥上,孤独地走着苍老的罗依。

罗依坐上汽车。

汽车驶去……

——剧终。

我们先看看这场戏中,是怎样处理“藏”与“露”、“虚”与“实”的:

这是玛拉从罗依出走后第一次露面,并走向死亡的重场戏。它要表述的内容很多——玛拉所处的社会环境对她的逼迫;她的孤独无依;她如果苟且偷生,未来的结局将会怎样;弱小的玛拉与冷酷的社会势力的强烈对比;她对罗依坚贞不渝又无法实现的爱;她自杀的全过程;她死时人们的反应;罗依的痛苦;以及这种悲剧在人世间的普遍性……等等。如果“如实”写来,势必冗长而直露,缺少艺术张力。剧作者却用极简洁的笔触,通过几个形象镜头,虚实结合,极有韵致、极富内涵地表现了出来——

“夜雾浓重”四个字,使导演有充分展示才思的用武之地,以此来渲染孤独的玛拉被阴沉黑暗的社会氛围包裹、压抑的情景。那个中年妓女与玛拉的简短对话,既表达出妓女嫁给“体面人”是不可能有的“那种好事”,又通过那个妓女老境凄凉、穷途末路的“现在”,明示出玛拉如果苟且偷生的悲惨“将来”。而一个“玛拉两眼滞呆呆地望着她的背影,望啊望着……”的镜头,就已经十分鲜明地预示了她的决心。至于玛拉死前凄冷清寂的场面与被轧后立刻涌出来、围成几层的人们的纷乱场面的对比、“孤独的玛拉”与“人群纷乱的脚步”的对比,无不暗喻着沉重的内涵;就是最后一个镜头——夜雾弥漫的滑铁卢桥上,罗依的出现与离去——不也象征着这种悲剧在凄凉人世间来来去去的普遍、久长么?

另外,这场戏中,镜头的转换、情节的跌宕、节奏的变化虽然十分突出,但是,其衔接却相当流畅自然。表面看来,那个妓女的突然而来、飘忽而去及其与玛拉的散漫谈话,似乎无甚意义,而且跟接下来玛拉自杀的激烈场面,反差很大。但只要细心体味,就会感到这是极老练的行文——内在的因果联系,大开大合的节奏,大起大落的情节,意境盎然的镜头,会造成很强的视听引力,进而增强

独具电影特色的观赏效果。

再如 对玛拉自杀的描述 ,再三使用快速切换的正反打镜头 ,似乎显得细碎而夸张 ,与其他部分的平缓大不相同。但从剧情内涵的传达与感官冲击的效果出发 ,这种处理无懈可击 ,有意渲染大队军车轰鸣疾驶的气势 ,并使之与孤独柔弱的玛拉反复再三地对比 ,则军车便不只是军车 ,而是某种社会势力的象征。玛拉也不只是具体的个人 ,而有了某种抽象的意义——这是从内容方面看 ;从影视观赏上看 ,则这种处理势必给人以强烈的感官刺激 ,有益于发挥电影特性 ,以增加观看引力与艺术魅力。

剧本最后几个镜头的剪接与声画处理也是很老练高明的——以玛拉掉在地上的吉祥符特写 ,一下化为罗依手中吉祥符的特写 ,使时空快捷又自然地转到 20 年后的“现在” ;罗依的眼睛特写与玛拉的画外音相融 ,声画对位使用也十分贴切 ,而《一路平安》的乐曲渐渐淹没玛拉的画外音 ,逐渐成为银幕间的惟一声响 ,变换之间 ,更是韵味无穷。

第四节 广播影视文学的审美特性

一、峰回路转叙事美

叙事 对广播影视文学来说就是讲述故事。叙事美 ,是广播影视文学审美特性中一个非常重要的方面。尤其是长篇电视剧 ,它的一个最大特点就是体现在每一集叙事结构的开放性、持续性。它能够容载巨大的故事信息 ,它可以以自由的篇幅叙述一个内容丰富、事件多变、涉及面很广的人情故事。同时把社会背景、社会问题以及对人生的哲理性思辨都揉在这个故事里 ,使其既能够展开一幅幅历史变迁的画卷 ,又能够将社会生活的断面一一细致地展现在观众面前 ,几乎不受时间和空间的限制。喜欢看小说的人

大都有这样的体验,即:仅就叙事而言,在一般情况下,人们在阅读短篇小说时常常觉得不过瘾、不满足,而阅读长篇小说却往往容易沉醉其中。为什么?短篇小说由于篇幅所限,往往由事件和人物而构成的叙事过程都未及展开就匆匆收场。所以精明的短篇小说家一般索性省略叙事过程而选取一个叙事点深入挖掘,多在叙事意味方面下功夫,而不去用心思营造曲折起伏的情节,避其短、扬其长,方可有佳作问世。相对而言,长篇小说的篇幅要从容得多,以叙述繁杂曲折的故事见长,更易发挥叙事艺术优势,这是短篇小说所难以比拟的。长篇剧与长篇小说有异曲同工之妙,故事情节呈树式结构全面开花,它不再像单本剧只能通过有限的几场戏、规定的情节,戏可以越演越多,越演越复杂,你不必操心它的结局;人物形象也可以随着剧情的铺展自由出入,像滚雪球般越滚越多,越滚越立体,越滚越复杂;人物性格、人物命运能够以大层面和最大限度的细微描写来进行揭示。

可以这样说,长篇剧的审美效应在很大程度上取决于它的情节生动性、曲折性。因此,侧重叙事,以富有发展、冲突和悬念性的情节,把观众想知道、想看到的期待心理充分调动起来,使他们看起来兴趣盎然,凝神于剧中所推衍的故事,常常是一部长篇剧成功的诀窍。不断地以“意料之外,情理之中”的情节满足观众的好奇心和期待欲望,这也能使其不断地获得叙事美感。

例如电视剧《渴望》便是一部根据一则不足300字的新闻报道引申铺展而成的长篇连续剧。它的成功首先依仗的便是情节性和戏剧化:从两条线索——弃婴与爱情,三个家庭——刘家、王家、宋家,14个主要人物,演绎出15年的漫漫岁月,悠悠恩怨,所有这一切通过强化情节悬念将人与事融为一体。观众便情不自禁地为这部作品一波三折的故事所吸引,为人物命运的起起伏伏而担忧,一集不漏地往下看。其很高的收视率得以稳固的主要原因就是它曲折的故事性。一些港台的长篇电视剧单就人物形象而言,常常存

在雷同化、类型化毛病,但它们仍然能紧紧抓住观众,这其中奥妙何在?恐怕这其中与编者善于编织一个曲折、生动、离奇的故事大有关系。

的确,曲折的故事演绎,常能吊起人的胃口,能吸引人不断地往下看,往下看……直到出现某一个结局。

二、人物命运起伏美

广播影视文学(特别是影视剧)除了好故事,还要有引人关注的人物命运贯穿其中。在艺术作品中,真正富有魅力,能吸引人、打动人,能充分调动其欣赏热情的往往是独特情境下的人的命运遭遇。说到底,人最关心的还是人自身。社会问题之所以吸引人,也往往是由于它关乎人的生存与发展、前途和命运。

长篇剧是细腻地抒写人物命运的最好载体,因其连续的时间长,这就为其展现人物命运的轨迹创造了最好的条件。另一方面,观众在观剧的过程中有一种特殊的“自居”心理,即一旦他们对剧中人物产生了认同感,与剧中人物的思想、感情产生共鸣,那么,剧中人物命运的起起落落就会令他们牵肠挂肚、欲罢不能。创作者应很好地利用观众的这种“自居”心理,在人物命运的跌宕起伏上大做文章。日本电视剧《阿信》不追求情节的曲折离奇,而是完整地表现了女主人公一生坎坷的命运历程,同样能够吸引观众一集一集地看下去。电视剧《篱笆·女人和狗》播出后,引起观众的强烈反响,于是编剧不失时机地接连写出了续集《辘轳·女人和井》与《古船·女人和网》。这部电视剧之所以得以一续再续,不就是靠女主人公枣花那起起伏伏的人生命运来牵动观众的心吗?

三、一张一弛悬念美

“欲知后事如何,且听下回分解。”这是我国古典小说常用的章回手法,实际上也是长篇剧构成情节之美的重要手法。在每一集

的结尾处留下一个悬念,从而吸引观众关注下边剧情的发展。这是一个不间断地系扣、解扣的过程。而电视观众在欣赏长篇剧时,由于在没完没了的冲突、没完没了的纠葛之中难以一下子看到最后的结局,在满足与不满足之间逐渐明白那个总是很遥远的结局并不重要,过程或者说接下来人物命运会怎样才是最该关心的。于是把期待转而集中于剧情的推衍,开始沉浸在一个不断滚动着的艺术魔图——纠葛——和解——纠葛的乐趣之中,把注意力放在事件的起伏发展的过程中。

在国外,有些长篇剧的创作采取边拍边编并根据观众的意见边播边改的制作方式,实际上也是为了引导观众关注剧情的发展过程。只要观众的兴趣不减,就可以一直连续下去。前边提到的《阿信》以及巴西长篇剧《女奴》等都是采用这样的制作方式,而且取得了很好的效果。当然,一旦观众的热情开始降温,也就意味着该剧该收场了。我国的长篇剧《京都纪事》也采用了这种制作方式,先拍出20集,播放后征求观众的意见,然后再据此拍摄以后的续集,从播出的效果看,后20集要明显强于前20集。连续剧《康熙微服私访记》也是采用类似的办法。在30集播放后见到收视率较高,又续拍了30集。这种制作方式有其合理之处,把能否连续下去的决定权交到观众手里,比事先大肆炒作,播出时却备受冷落要强得多。

第五节 广播影视文学创作的基本原则

广播影视文学的社会职能和作用,可以归结为认识作用、思想教育作用和美感教育作用三个方面。即通过听觉、视觉欣赏广播影视文艺节目,帮助人们获得丰富的社会历史知识、文化知识和生活知识,提高观察生活、认识客观世界并改造客观世界的能力,提高思想觉悟水平,培养高尚的艺术趣味和健康的审美观点,鉴别真

伪、善恶、美丑,并达到愉悦情怀和身心的目的。因此,广播电视文学有其独特的创作要求。

一、注重社会性

广播电视文学与其他社会文学相同,它所表现的内容足以反映社会的经济、政治、文化、科学等各方面生活面貌的。文学艺术与社会生活是“泉”与“源”的关系:社会生活是文学艺术之源。文艺表现的内容来自社会生活,高于社会生活,是社会生活的集中反映。文艺和社会生活又是一种辩证的相互作用的关系。社会生活是文艺产生和发展的基础,文艺对社会生活又会产生反作用。广播影视文学的首要任务应当是满足广大观众的精神文化生活的需要,使他们在工作、学习和劳动之余能够得到美的享受和娱乐休闲。因此,制作广播影视文艺节目时,首先要从对广大观众、听众的需要出发,充分运用广播、电影、电视的各种表现形式,制作出为观众所喜闻乐见的艺术品。

观众、听众的层次、兴趣和欣赏水平是多样的,要得到广大观众、听众的认可,绝非易事。这就要求我们的广播影视文艺创作者提高自己的创作水平,提高节目质量,抓好“三精”(即精品频道、精品栏目、精品剧节目)。精品的标准就是思想精深,艺术精湛,制作精良,可视性、可听性强,富有吸引力和艺术感染力,让广大观众、听众得到娱乐,得到美的享受和教育。

二、强调形象性

广播影视文学作品的思想内容是通过声音和画面所塑造的形象来表现的。文艺创作的任务就是创造鲜明的生动的艺术形象,它的创作过程就是塑造艺术形象的过程。形象是创作者表达思想感情的手段。广播影视文艺对声画形象的塑造越生动鲜明,就越能表达思想感情,越能提高观众的思想觉悟和审美能力。

创造形象不完全依赖于现实,还常常借助于虚构。虚构是想像的必然结果,但是这种虚构也有生活依据,即生活的集中与概括。

此外,在艺术形象创作过程中,自始至终都伴随着强烈的感情活动,创作者在艺术形象塑造中常常体现出强烈的爱与憎。从对社会生活中具体事物的实感出发,产生并在形象中抒发创作者的真情。这种真情实感的紧密结合,是艺术思维、形象思维的自然规律。

三、突出典型性

一切艺术作品对社会生活的反映都不可能是自然形态的照搬,因为社会生活是多变的。广播影视文学通过创作者塑造的艺术形象反映生活,往往具有更鲜明、更广泛、更深远的意义。经过创作过程塑造的形象,实际上是创作者认识社会生活并对之加工提炼即分析、选择、集中、概括的结果。这种艺术形象一般具有概括某种典型人物或事物的广泛意义,以使人们通过这一形象举一反三,真实、全面地认识社会生活的本来面貌。这种形象被称为具有典型性的形象。

围绕典型人物和典型环境,常常还有典型条件、典型情节、典型性格、典型事物、典型经验等。广播影视文学创作成功与否和水平高下,主要体现在形象塑造典型化的结果、方法和途径上。

四、张扬娱乐性

文艺创作用形象说话,通过形象表达创作者的思想、感情、观点、意见,从而体现文艺的认识作用、思想教育作用和美感教育作用,这是一切文艺的特殊性能。文艺的这三种作用不是通过说教的方式灌输给群众的,而是通过娱乐方式实现的。娱乐是文艺的最基本的性能,也是文艺实现其社会功能的最基本的手段、方式和

途径。现代文艺观点认为,娱乐作用即是愉悦人的身心,也是文艺的功能之一。这一点和认识作用、思想教育作用、美感教育作用并不矛盾。在现代生活中,广播影视文学是人们娱乐生活不可缺少的组成部分。把教育意义和作用寓于娱乐方式之中,通过娱乐达到教育目的,这是成功的广播影视文艺节目的鲜明特点。

五、追求内容与形式的统一性

所有的文艺节目或作品都有它的内容与形式。一般来说,内容和形式也是统一的。文艺节目或作品的内容包括着两个因素:一个是客观的因素——现实的社会生活;另一个是主观因素——创作者的思想和感情。广播影视文学作品的内容是这两个因素的统一体。文艺节目或作品的内容在创作过程中表现出来的是它的题材和主题。题材和主题分别是作品内容客观因素和主观因素的体现。

艺术作品的形式是指它的内容结构和表现手段。形式一般与作品的思想内容直接而紧密地结合在一起。作品的内容不是抽象地存在的,而是通过相应的形式表现出来的,作品的形式就是具体地表现作品的内容并为内容服务的。内容决定形式,形式为内容服务,这是哲学的基本规律,也是文艺创作的基本规律。

形式并不是消极的,它对内容具有反作用。主要表现在:一是适合于内容的完美形式不仅有利于内容的充分表现,而且可增强作品的艺术感染力;二是各种丰富多彩的形式及其不同的表现手段、表现风格,既可以为创作者提供多样化表现内容的机会,也满足了不同层次、不同兴趣的观众的需要。

六、突出民族特色,力求有益无害

民族性原则极其重要。广播影视文学应为弘扬中华民族的优秀传统文化而努力。民族文化是国家传统文化的精华、是最有特

色和最有生命力的。文学只有根植于深厚的民族文化,才能枝繁叶茂,丰富多彩。所以,广播影视文学的一个重要任务是开掘中华民族的文化遗产,弘扬民族文化优秀传统和创造中华民族的新文化。由于广播、电影和电视节目国际交流的频繁和传播的无国界化,外来文化的“入侵”越来越多。外来文化的冲击必然影响民族文化的纯洁性和同一性,破坏民族的向心力和凝聚力。我们在继承和弘扬民族文化的同时,要注意取其精华,去其糟粕。要以开放的态度,吸纳一切优秀的文化,增强民族文化的生命力。在继承民族文化的同时,要有所超越、有所创新、有所突破。力求制作堪称时代、民族的文化标志的作品,流传于后世。

有益原则是指文艺作品对社会的稳定、精神文明建设等有促进作用,对提高人民群众的审美情趣和陶冶道德情操有益处。这种文艺作品是电视文艺节目的主流。无害原则是指广播影视文学作品只要是对人们的身心不造成不健康的影响和损害,不一定强调社会教育和思想教育作用及认识功能。这类文艺节目也是需要的,也可以占有一席之地。因此,广播影视文学创作原则归结起来就是:提倡有益,允许无害,反对有害。只有这样,我们的电影、广播、电视文艺节目才能丰富多彩,真正做到百花齐放,百家争艳。

第二章 广播影视文学的共通技巧 ——“蒙太奇”

蒙太奇既是广播影视剧本结构的构成元素,又是广播影视艺术思维的不可或缺的“逻辑”方式。学习广播影视文学创作,不可不懂蒙太奇。在这里,我们对蒙太奇作比较细致的介绍。

第一节 蒙太奇定义及其原理

从法语中转译过来的“蒙太奇”原本是建筑学名词,意为装配、安装。影视理论家将其引申到影视艺术中来,则是指影视作品创作过程中的剪辑组合。

狭义的蒙太奇专指对镜头画面、声音、色彩诸元素编排组合的手段。影视艺术家按照事先构想的一定顺序,把许多镜头联结起来,使这些画面通过既定顺序而产生某种预期的效果。就如装配工人将零件组装成机器,使之发挥作用一样,蒙太奇是一种将影视元素进行组装的“规则”,是一种影视语言符号系统中的“修辞方法”。

广义的蒙太奇则不仅指镜头画面的联结,还指广播影视工作者的一种独特的艺术思维方式。运用这种方式,将使广播影视作品产生各种各样的艺术效果,增强作品的艺术表现力。

蒙太奇并不是某个天才的即兴发明,它实际上是对客观事物在人们头脑中产生印象过程的一种理性确定与艺术梳理。在现实

生活中,人们对客观事物的了解与认识,总是通过一系列并不很连贯的画面的不断积累过程来实现的,比如对一件事的了解,一般情况下,绝不可能对这件事的方方面面及全部过程有一处不落的把握,而总是通过某些“片段”的汇集,才得到对那件事情的总体认知的。比如我们对一个人的认识,也只能从我们所能了解到的某些“局部”来作全面的判断。另外还有一个很值得注意的现象,这些“片段”、“局部”若在我们头脑中出现的“时序”不同,则往往会使我们得出十分不同、以至截然相反的印象或结论。

巴拉兹曾举例:单单看到一个人走出屋子,这说明不了什么;若接着出现屋内狼藉不堪、椅碎桌歪,也还不能确切表达什么;而马上再出现一缕鲜血从椅背上缓缓滴下来,再加上椅背后的呻吟声——事情就真相大白了。于是巴拉兹归纳道:“镜头的组接,能使我们感受到镜头里看不到的东西。”^①而这种认识过程,恰恰是人们正常的了解、认识事物的实际过程,它是符合人们的认知规律的。

另一方面,镜头组接顺序的变化,还能影响我们对事物意义的把握。用蒙太奇理论的奠基人爱森斯坦的话说:“两个蒙太奇镜头的对列不是二数之和,而更像二数之积……”^②他还通过对日本文字(其实是中国的文字)举例论证:“哭”是“眼”与“水”结合而成的,“忍”是“刀”与“心”结合而成的,“鸣”是“口”与“鸟”结合而成的……他认为这不仅是两个不同概念的简单组合,而是通过它们的结合又形成了一个全新的意义,与爱氏同国同期的库里肖夫的一个实验更有力地说明了这一点。

他选了著名的俄国演员毫无表情的一个特写镜头,然后与另外三个不同内容的镜头分别组接:其中一个是一盆肉汤、一个是棺

① 《电影美学》,中国电影出版社1979年版。

② 《爱森斯坦论文集》,中国电影出版社1982年版。

材里的女尸、一个是小女孩儿在玩玩具狗熊。当他把三种不同的组合分别放映出来后,观众果然感觉迥异,人们对那位演员的表演赞不绝口——认为演员在汤盆面前表现了极度的饥饿,在女尸面前表现了深切的哀伤,而在女孩儿面前呢,则是鲜明地展示了老人对孩子的无限慈爱!

库里肖夫还用实验证明了蒙太奇另一个功能:它可以创造非真实的真实,它甚至能够用同样的镜头通过不同的组合而产生完全相反的意象。1920年,他作了一个这样的实验,把下列镜头依次联结起来:

- A 一个男青年从左向右走来。(表情激动)
- B 一个女青年从右向左走来。(表情激动)
- C 他们相遇了,握手。然后男青年用手激动地指点着。
- D 一幢有宽阔台阶的白色大建筑物。
- E 两人走上台阶。

这样的组接,给人一种十分真实确切的理解:一对朋友相遇,两人一起到那幢房子里去了。然而实际上呢?每一个片段都是从不同地点拍摄的,那个白色建筑甚至是从美国电影中剪下来的美国总统府。可是在观众眼中,它们却是一个真实的整体。而尤为有趣的是,我们若把镜头顺序调整一下,又当如何?

- A 一幢有宽阔台阶的白色大建筑物。
- B 一对男女青走上台阶。
- C 他们相遇了,握手。然后男青年用手激动地指点着。
- D 女青年从右向左走来(表情激动)
- E 男青年从左向右走来(表情激动)

怎么样?一下子从幸福的约会变成愤激的分手了!蒙太奇的功能,可见一斑。故此前苏联电影艺术家罗姆告诫道:“把两个镜头联结起来,有时可以产生这两个镜头本身所没有的第三种意义。同样地,把画面和声音配合,也能产生这种新的意义。可惜现在的

剧本往往过分依靠语言,几乎不运用画面,把画面完全留给导演去处理。电影不应该滥用语言。”^①

罗姆所说的“电影不应该滥用语言”,指的是不应该过多依赖人物语言而忽略镜头语言。那么,只有声音没有画面的广播剧又当如何?

其实,广播剧的“声音”也不只是人物语言一种,还有音乐、音响,还有三种元素分别搭配或相互融合的特殊效果。试看下列

- [空旷、宁静之中,“嘎吱……”一声开门响;
[女人的高跟鞋敲击水泥地面声——由犹疑、迟缓,
到急促、慌乱……
[极短暂的停顿。
[突然一声女人的惨叫“啊——!”
[紧张的音乐……音乐声中押混——许多人跑下楼梯
的脚步声,啸叫疾驰的警车声……(渐远 渐隐。)

这是一部刑侦题材的广播系列剧的序幕,脚本的文字全部是关于声音的描摹、提示,然而无论看脚本还是听声音,你都能明白它“叙述”的内容,能感受它营造的氛围。最简洁声音元素,大幅度的跳跃,被“蒙太奇”技巧构建成了叙事链条。经实践比照,这种声音蒙太奇比有图像的画面蒙太奇还要快捷、明朗、还要准确。

如果不“玩音响”,单纯使用人声(对白或者旁白)叙事,还能否体现蒙太奇技巧呢?试看我在广播剧《地质师》中所写的一段解说词——

解 说 大生昼夜兼程,把骆驼接到了北京。当我在医院的病床上再次见到骆驼的时候,心里像塞了

^① 《电影剧本讲话》,中国电影出版社1958年版。

一团草,像撒了一把盐。骆驼当时的模样,像是被一个蹩脚的雕塑家刻坏了的一段木头,干枯、僵硬,灰秃秃的,扔在那儿毫无生气。他当时目光呆滞,语言不清,说话一个字一个字地往外蹦,情急处默默地淌眼泪,哭都出不来声儿!看着他,我忽然明白了:为什么他那么爱我,却不让我跟他去过同样的生活……谢天谢地,他总算是重新站了起来,回去的时候是他自己走进车站的。可这一走,又是十几年音讯皆无……

这段二百余字的解说,包含着五个内容:其一是罗大生亲自赶到大庆去接过去的“情敌”兼竞争对手骆驼(洛明)到北京来治病,而且是“昼夜兼程”;其二是病中骆驼当时的惨状;其三是女主人公芦敬的心境与联想;其四是洛明的治疗结果——“回去的时候是自己走进车站的”;其五是交代:下面的戏是十几年以后的事情……这么多内容,这么大的时间跨度,寥寥数语叙述明白还要不“跳”、不生硬,该算是“语言蒙太奇”吧?

总之,蒙太奇是广播影视文学创作所必须掌握的编织艺术形象的重要方法之一。另外,作为编剧对蒙太奇的使用,不仅只局限于处理具体画面(镜头)中,而是在处理一个“场面”、一个“段落”以至整体剧情结构时,都要如此。也就是说,广播影视编剧不能仅仅把蒙太奇作为一种“剪辑手法”,而应掌握蒙太奇的“艺术思维”。

第二节 蒙太奇的类型及作用

对于蒙太奇的分类,至今仍是众说纷纭。如:巴拉兹分成四类:隐喻蒙太奇、诗意蒙太奇、讽喻蒙太奇、理性蒙太奇,让·米特里则分成叙事蒙太奇、抒情蒙太奇、思想蒙太奇、理性蒙太奇等。

对客观事物任何人为的分类,从科学意义上说,都是不准确的。而过细的划分并为之作“学术”上的争吵,更是庸人自扰、无事生非。本人以为可以大而化之,将蒙太奇大体分为两类:叙述性蒙太奇与表现性蒙太奇。

一、叙述蒙太奇

叙述蒙太奇以交待情节、展示事件为主旨,按照情节发展的时间流程、因果关系来分切组合镜头(情境)、场面和段落,从而引导受众理解剧情。这种蒙太奇组接脉络清楚、逻辑连贯、明白易懂。

叙述蒙太奇就其具体体现而言,有顺叙、平行、插叙、堆砌、倒叙……等等形式。下面择要介绍。

1. 顺叙蒙太奇

这是广播影视中运用得最多的蒙太奇手法,因此也是最主要的叙述方式。它按照剧中故事、情节线索的“自然时序”,条理分明、层次井然地联结镜头画面,造成叙述的连贯性。

顺叙蒙太奇似乎自然而然、毫无匠心,几近“流水账”。实际上却是广播影视叙述中最难、最见功力的一种形式。由于它居于广播影视叙述的主体位置,其优劣往往决定着全剧的成败。因此,对它非但不可“漫不经心”,恰恰需要“刻意用心”。一个老练成熟的编剧,其叙述功力之体现,往往不在其他,只在于此——如何既生动鲜明、自然饱满,又简洁凝炼、精致传神,避免冗长拖沓。比如一般作者叙述一个囚犯出逃的事件。虽然只是片头的过场戏,也难免要从这个囚犯怎样策划准备开始,一一叙述下来:如何打洞掏墙,如何骗过看守,如何伺机而动,如何冒险,如何飞跑,如何中途遇上什么人,如何与之换装,又如何乔装后赶到火车站,准备乘车远遁……而监狱方面又如何发现囚犯出逃,如何四处追捕、广贴告示……也是难免的叙述内容。可这样一来,过场戏势必冗长,大有“头重脚轻”之危险。对这个片头戏,电影大师卓别林又是怎样处

理的呢？他只用了三个镜头，就自然流畅又生动曲折地表现出来了——

第一个镜头：告示。监狱大门外，一个看守匆匆出来贴了一张通缉令。

第二个镜头：一个瘦高的男人在河里游泳上岸后，惊异地发现自己的衣服不见了……

第三个镜头：火车站上，由卓别林饰演的囚犯穿着过于长大的裤子，摇摇摆摆地向摄影机走来。

上述，虽只有三个镜头，却毫不含糊地表现了事件，而且还使之具备了既定的幽默、讥嘲的戏剧色彩。我们不能不为之喝彩。从这个例子中，可以看出：顺叙蒙太奇的镜头截选是十分见功力、验水平的。截选得恰当，可事半功倍，否则，用力虽大，竟往往适得其反。我们不妨举李白的一首绝句《送孟浩然之广陵》为例：

故人西辞黄鹤楼，
烟花三月下扬州。
孤帆远影碧空尽，
惟见长江天际流。

古往今来描述别离的诗文，多以情浓意长为主旨，亦不乏优秀篇章。而李白此诗却以精短篇幅、区区二十八个字居于魁首，主要便得力于“镜头”的截选。试想：别离过程在现实生活中总有很多具体场面、多种人事纠葛，而挚友辞别、天各一方或情人洒泪、难期再见，更要委曲千端、缠绵万种。可写者极众，动情者极多。而李白却奇怪得很——把众多人情、场景弃之一边，吝啬得连人物对话、执手相别的近景都不写，只浓墨重彩地（总共二十八字，竟用了一半篇幅！）展示故人在水天交接处渐渐消失的远景镜头。其实这恰恰是艺术构思的功力，以送人者在岸边站得长与久，来渲染两人感情的深与厚。这种镜头展示，不是“以少少许胜多多许”的范例

么？

除了筛选的适当外，顺叙蒙太奇还要注意镜头与镜头连接的流畅、自然，不应露出明显的斧凿痕迹，否则，或生硬牵强或断裂隔阻，都会造成叙述的失败。在这方面，《魂断蓝桥》最后一场戏的蒙太奇连接，可为示范：

人们从四面八方有红十字标记的军用卡车涌去，顿时围成了几层人重叠的圈子。（镜头推进）人群纷乱的脚步。地上，散乱的小手提包，一只象牙雕刻的“吉祥符”。

（化）一只手拿着“吉祥符”（《一路平安》音乐起）。二十年后的罗依，头发斑白，面容衰老，穿着上校军服，凄切地站在滑铁卢桥心栏杆旁……

看，一个“吉祥符”特写镜头，既简洁又自然地将二十年的时空接在了一起。一部电影或一集广播剧、电视剧，总有既定的篇幅限制，而要表现的“故事长度”却绝非一两个小时所能容纳，它们动辄几天、几月，乃至几年、几十年，甚至上百年、逾千年。因此，对在广播影视叙述中起主要作用的顺叙蒙太奇的艺术把握与运用，绝不可掉以轻心，而只将心思投入蒙太奇的花样翻新之中，舍本逐末，终会适得其反的。

2. 平行蒙太奇

平行蒙太奇是指把发生在同一时间内不同场合的人或事平行地叙述出来。这种同时发生的事往往互相衬托、补充与交叉，以使矛盾更加紧张，表现得更加激烈。因此，平行蒙太奇所叙述的人事具有同时性，交叉性（有的著作或作品将两个以上同时的人事动作的交替出现，称为“交叉蒙太奇”，而与平行蒙太奇无论从理论上还是在例证中，均无本质区别）。平行蒙太奇也是广播影视叙述的重要方法，它能够使叙述更为简洁而丰富或凝炼而紧张，进而增加叙述的内在含量与艺术引力。

比如在《南征北战》中,我军与敌军抢占摩天岭的一场戏,就运用了一组快速的平行蒙太奇,使影片充满了紧张、激烈的争战氛围。

在几乎所有的警匪片里,都大量运用平行蒙太奇来表现警、匪在同一时间内的各自行动,以此来制造紧张并充实情节内容。像日本著名影片《追捕》、美国影片《亡命天涯》、《杀手雷昂》之类,莫不如此。注意一点:平行蒙太奇绝不仅仅用于惊险片、情节片中,作为一种叙述手段,在任何影片内,实际上都不可或缺地发生着作用。比如表现男女双方同时而异地的思恋、叙述一件事情两个方面的同时进行、家庭成员同时在做各自的事情、当听到某个消息时两个人的不同反应……等等。这里,给大家举一个广播剧的例子——本人获第七届全国“五个一工程奖”的广播剧《我是柱子》中,有这样一段采用“平行蒙太奇”结构的戏:

解说 我这辈子最大的遗憾,就是柱子哥走的时候我没赶上,没送着。要知道他这次离家,不是串门儿,不是赶集、逛街,而是走出故乡,走出大山,走进新的命运呐!由于训练太忙,他过年都没回来。李叔、李婶儿第一次到省城去看他的时候,我的父母因为我刚上初中,怕耽误课,没让我跟着去。此后的三四年,我只在老家匆匆忙忙地见过他两回,平时想他只好不停地写信,写信……

[舒缓而又略带惆怅的音乐……混播少年彩霞与少年柱子的“两地书”——

彩霞 柱子哥!你好吗?村前河上又新架起一座小桥,一走在桥上我就想起你背我上学那些日子。真不敢相信,一转眼我已经是初三学生了,学校抓得很紧,白天讲新课,晚间总复习,

夜里还要做作业 ,很忙 ,也很累。柱子哥你现在的情况怎么样 ?

柱 子 彩霞妹妹 ,我现在忙得不得了 !在全国残运会上我拿了个百米蛙泳第一 ,刘教练说这是万里长征刚迈出一小步 ,一点也不能松劲儿。每天用冲刺速度游六千米 ,只许多 ,不许少。马上就要训练了 ,就此停笔。

彩 霞 告诉你一个好消息 柱子哥 ,因为我的歌儿唱得好 ,乡里让我代表学校参加了全县学生会演。会演是在县一中搞的 ,一中可大啦 ,条件可好了 ,我要是能考到一中去读高中 ,离你就近了一步 ,一定想办法到省城去看你 !

柱 子 告诉你一个坏消息 ,我把刘教练给气哭了 ! 离远南残运会就剩几个月了 ,有些技术难题我总也解决不了 ,就去找刘教练 ,让他考虑换个人参赛。他瞪了我一会儿 ,啥也没说 ,蹲在地上就哭了……我觉得很对不起他 ,下决心自己加班练 ,夜里偷着练。看着刘教练我想起了我爹 ,好久没收到我爹的信了 ,他好吗 ?

彩 霞 你爹挺好的 ,就是太忙了。咱们这儿最近兴起了大棚种菜 ,几乎家家都找他帮着支大棚 ,忙得他脚前打后脑勺。别看他没空儿给你写信 ,可一天到晚总把你挂在嘴边 ,逢人便讲 :“我们柱子啊 ,将来必有大出息 !”

柱 子 彩霞妹妹 ,我给你写这封信没有别的事 ,就是告诉你最近我不能再给你写信啦 ,远南大赛临近 ,我们要到云南西双版纳去集训 ,以后再联系 ,请原谅……

3. 插叙蒙太奇

就是在正常叙述过程中,暂时中断叙述主线而插入一段相关镜头,之后再恢复原来的叙述。

适当的插叙,可以使广播影视叙述灵动活跃,并较自然地充实叙述的内容。需注意的是:插叙毕竟只是“副线”、“逸枝”,它只是为充实主线服务的,因此,切不可喧宾夺主,导致叙述重心发生倾斜乃至颠倒。

4. 堆砌蒙太奇

将一些性质相近并说明同一内容的镜头“堆砌”式组接在一起,造成视觉形象的积累,进而产生某种特定的意象。比如《城南旧事》中,一开始就用了三组镜头:“蜿蜒的长城,长城上倾塌的箭垛。烽火台。长城脚下随风摇曳的荒草”,“大道上缓缓行进的骆驼队。懒洋洋骑在骆驼上的人。沉重的驼步扬起大道上的尘土。风沙中夹着悠悠的驼铃声”,“碧云寺飞檐上的铃铛。枫叶萧萧。满山红遍的枫林”。以上镜头看似散乱,其实却点点滴滴、层层面面地,在不自觉间使观众获得了一种完整的“北京秋意”。这就为影片奠定了叙述基调,融进了一种苍凉古远又凄清眷恋的艺术氛围。

叙景如此,叙事亦如此。有些庞大故事或复杂事件,尤其是那种视野广阔、方面纷纭的纪录片、新闻片,更往往应用这种“堆砌”方式。只要注意一点,此处之“堆砌”,是只借其形——并非毫无内在联系的个别事物的机械拼凑,而是“形散而神不散”,总要有某种东西潜在其间、融汇彼此的。

在一些著述或作品中,叙事蒙太奇还有其他一些名目,如重复蒙太奇、复现蒙太奇、颠倒蒙太奇、连续蒙太奇、交叉蒙太奇以及心理蒙太奇……等等,或与上述大同小异、或本身并无列名之价值,在此便不作细论了。

二、表现蒙太奇

表现蒙太奇是指用来加强情绪感染力、表达情境、揭示义理的那种蒙太奇。表现蒙太奇以镜头与镜头之间的“对列”为基础,利用画面与画面之间的对比、类比、象征等关系,来获得某种特定艺术效果。与叙述蒙太奇讲究镜头与镜头之间的“连接”以求叙述的连贯不同,表现蒙太奇追求的是镜头与镜头的对列式组接后所产生的“新的含义”,用爱森斯坦的话即是:“不是两数之和,更像二数之积。”也就是说,表现蒙太奇通过相连镜头在形式或内容上相互对照、冲击,从而可以产生个别镜头(或两个无内在联系的连接镜头)本身所不具备的丰富意义,借以激发观众的联想或思考,进而更充分地展示作品的艺术内涵。

表现蒙太奇基本上可分为对比、类比、借代三种。

1. 对比蒙太奇

即通过镜头内容(如贫与富、苦与乐、生与死、胜利与失败、光明与黑暗等)或形式(如色彩冷暖、声音强弱、动态与静态、形象大小等)的强烈对比性组接,形成既定冲突或反差,以表达某种寓意或强化所要表现的某种内容。

例如前苏联影片《圣彼得堡的末日》中,反映第一次世界大战的场面,前一个镜头表现士兵们在战场上绝望地冲锋,纷纷倒地身亡,紧接着一个镜头则是巨商大贾在交易所疯狂地进行投机倒把——这就在强烈对比中表现了既定寓意:士兵们为什么人在打仗?战争的意义何在!正如普多夫金所说:“这就仿佛是在强迫观众不得不将这两种情况加以比较,因而收到互相衬托、互相强调的作用。”

2. 类比蒙太奇

与对比蒙太奇相反,类比蒙太奇不是强调镜头内容的对立,而是通过事物、情景性质的某种类同,来传达既定的情感、义理或情

节内容。

比如在爱森斯坦的影片《罢工》中,便有一个有名的例子——将血淋淋的屠宰场宰牛镜头与反动派屠杀工人的镜头连在一起,十分鲜明地传达了编导意图,并给观众以强烈触动。

比如普多夫金在《母亲》中,将工人示威游行与春天来到、冰河解冻相连接,暗示革命运动势不可当。

再如前苏联影片《乡村女教师》中,表现瓦尔瓦拉与马尔蒂诺夫相爱、一往情深时,画面中切入两个盛开的花枝的镜头——以此来喻示两人美丽的情怀。

在有些著述中,将类比蒙太奇又细分许多,诸如隐喻蒙太奇、象征蒙太奇、抒情蒙太奇以及心理蒙太奇、杂耍蒙太奇、反射蒙太奇、思想蒙太奇等等,其实实质大体相通,都是指将两个相近、相似事物进行以此喻彼的借喻,分得过细,便显繁琐,反而含糊了。

3. 借代蒙太奇

在广播影视内容进行到某些时候,需要烘托气氛、渲染情境或作必要的意象传达时,可借用带有“道具”性质的镜头(或音响)形象,完成叙述的任务。

比如当描述一个英雄牺牲时,插入高山巍峨或青松挺立的镜头,比如当表现人物心情激动时,连接大海波涛或狂风怒号的镜头……这些虽为老套子,但其艺术作用的本质,还是需要我们借鉴的。

除了气氛与情境的渲染,借代蒙太奇还可以起某种“叙述”作用。比如《祝福》中描述祥林嫂与贺老六结亲那一场,在表现两个“人”在漠漠长夜相对无言中间,加入有特定含义的“物”:两只燃烧即尽的红蜡烛——既用红泪滴落来表现悲苦情境,又因这即将燃尽的蜡烛,告诉观众长夜已过、天色将明。

再如前苏联影片《十月》中,表现孟什维克代表居心叵测地发言时,插入一个弹竖琴的手的镜头及几个老掉牙音符,以此来说明

其“老调重弹、迷惑视听”的行径。

表现蒙太奇对增强广播影视叙述的艺术性,无疑具有不可忽视的作用。但是也要注意:它毕竟是在叙述蒙太奇基础上来施展的。前者是根本、是主体,后者只能是枝叶、是附展,绝不能主次颠倒,否则便不成“锦上添花”,而是“喧宾夺主”了。我国南北朝时的文学理论家刘勰曾针对此类现象,指出:“繁华损枝,膏腴害骨。”这是极有道理的,我们应引为借鉴。

第三节 蒙太奇与广播影视语言

广播影视语言并非纯文学语言,而是镜头或音响语言。搞叙事性广播影视文学创作,不是用笔写故事,而是用画面和声音写故事。初学写广播影视剧本的人,常常走进误区。你写的故事寓意不错,甚至很精彩,但编辑和导演看过,往往叹口气,说你的大作是读的,不是看的,只得忍痛割爱了。这就是为什么有的小说能改编成剧本,有的作品不适合改编,就因为你写的是文学语言,而不是广播影视语言。

常言说,外行看热闹,内行看门道,这话不无道理。一个外行人看剧本,很可能觉得莫名其妙,那一行行排列的句子,叫人读得不过瘾,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,往往显得□嗦,废话连篇。编辑毫不留情的大笔一挥,就能砍掉一半冗词赘句,言简意赅,内容依然不变。问题出在哪里?还是你没用广播影视语言写作,你写小说没错,写剧本不成。这也是许多有名的作家“触电”失败的重要原因,无论怎么分行排列,他写的仍旧是小说,而不是剧本,只适合于读,不适合于看。

读过电影发展史的人都知道,世界早期的电影没有故事,只是由一连串活动的画面组成的影像。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和好玩,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,足够刺激的了。随着电影发明家和艺术家的不断研究和改进,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。可以这样说,早期的故事默片(即没有对话的影片),是典型的电影语言,特别是世界大师卓别林的作品,至今堪称电影语言的典范。

凡能用画面讲清楚的,决不让我的人物说话。一部优秀的影视剧本,对白越少,画面感就越强,冲击力就越大。同理,在广播剧中解说能交代清楚的,绝不让人物再去说,用音乐、音响能表现的,绝不再往上“搭配”台词,惟此为上。

一位日本剧作家继往开来,写出一部纯粹的电影。全剧本没有一句对白,只用少量的解说弥补不足,照样光彩夺目,感人肺腑,那就是《狐狸的故事》。

有些人可能看过前苏联的电影《驿站长》,这是一部根据俄国著名诗人普希金同名小说改编的影片。一个驿站长的纯洁的女儿,跟一个贵族浪荡公子私奔了,伤心的父亲惦念女儿,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,极凝练,影片导演准确地运用镜头,讲出这个古老而又悲哀的故事。他把俄国的风俗人情酣畅淋漓地再现出来,富有浓郁的诗情画意,油画一般凝重美丽。我们不妨反复多看几遍,仔细研究一下,人家是怎样运用影视语言创作的。

一个习作者应该牢记,你写的东西不是给读者读的,是请观众看的。所以你动笔时眼前一定要有画面,你是用笔记录下那些画面,用镜头讲述你的悲欢离合的故事。

毋庸置疑,影视语言的娴熟掌握,乃是写好影视剧本的关键。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。

作为编剧,你的首要任务是编好故事,最重要的是弄明白蒙太

奇技法,着重考虑你的结构、人物、事件、场面、高潮,在稿纸上流畅地“过电影”。这里我要指出的是,你的广播影视语言不应该是静止的,应该是运动的。比如一个人打电话,你最好不要让他老坐在办公桌前不动。如果剧情需要,或者让他站起来,或者拿起电话机走几步,尽量避免画面的呆板和单调。

具体地说,什么是广播影视语言?下面举一个比较经典的例子。

前苏联有一部早期的影片,其中有一场戏的大致内容是这样的:一支苏联红军队伍被白军包围,于是,首长派出一个战士突围求援,这名战士要穿过一片大沙漠才能找到援军解围。若是小说家,他可以自如地用文字表现出这一过程,一点点地描写求援的战士,如何步履踉跄地走过沙漠,又如何经过千难万险完成任务的。电影受时间限制,剧作家不可能详细地写出战士求援的全过程。我们看作者如何表现这段戏:

第一个镜头是战士踉踉跄跄地在沙漠里奔走。

第二个镜头是一串歪歪斜斜的脚印。

第三个镜头是一溜长长的爬行的痕迹。

编剧只要写出三句话,运用蒙太奇手法把它们剪接起来,战士求援的艰难过程一目了然。所谓的广播影视语言,就是你落在稿纸上的每一句话,都是一个画面、一种声音,或者由声画构成的情境。当然,广播影视作品的最后完成是一个集体的项目,编剧只是一度创作,只是给导、演、服、化、道、摄、美提供再创作的基础,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。

常常有习作者说,你讲的我都明白,就是眼高手低,心里想得挺好,怎么也表现不出来。眼高是境界问题,手低是技巧问题。试想一个编剧眼不高,他能写出好剧本吗?回答是肯定的,不能。至

于手低,你不必苦恼,你是块金子,必然闪光,你是块石头,只好去给别人铺路。依我的写作经验看,生活是创作的源泉,绝非老生常谈,巧妇也难为无米之炊。只要你生活的底蕴深厚,满肚子都是故事,满脑子都是思想,像岩浆一样非要喷涌迸发,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,逐步掌握广播影视语言,大器晚成。这对稍有才气的作者来说,都不是太大的难题。

第三章 广播影视文学创作所需要的素质与能力

第一节 写作主体的素质

所谓写作主体,就是进入写作思维和写作行为中的人。在写作活动中,主体始终起着主导作用。提高写作能力的根本途径是加强写作主体的素质。素质通常指一个人通过综合的精神状态和行为方式所表现出的素养。写作素质就是作者在围绕作品的集材、运思、表达等活动中表现出来的素养,它是写作主体思想意识、文化水平、价值观念、思维方式、生活积累的综合反映。写作主体的素质主要包括生活素养、学识修养、人格品位和审美理想四个方面。

一、写作主体的生活素养

1. 生活素养的积累

生活素养是人们从事一切文化创造活动的“根须”。它来自丰富的经历、广阔的视野,也来自主体对生活的钟情与投入。心理学研究证明,人的高级神经活动具有一种接纳条件刺激物的总和规律,这一规律来自条件刺激物的有效信息,随着刺激信息的不断传入,信息总量在积累,表现为算术和式的递增。扩大视野,丰富阅历,多见世面,广开视听,感性的和理性的认识都会得到不断的递

增,信息贮存和材料积累就会越来越丰厚,写起作品来,自然就会得心应手,左右逢源了。这里的道理并不复杂,古人说:“见得真,方道得出。”有丰厚的积累,就有选择的余地。老舍曾经说过,写小说最保险的一种方式,就是了解“全海”,然后去写海上中的一个“岛”。这个比喻实际上强调的是生活积累的广度。我国古代史学家司马迁能写出不朽的史书,一个重要的原因就是他在长期的游历中收集到大量的翔实的史料,从而把历史人物写得栩栩如生,把历史事件写得绘声绘色。

2. 生活素养的升华

生活素养,还来自作者对生活投入的热情,对生活的感受、体验,对生活的独特发现。生活素养,固然包括了见多识广,但更为本质的是认识深刻,感受真切。应当说,经历和见闻都属于广度方面的问题,而认识和感悟则属于深度和密度方面的问题。广度仅仅是一个平面,在广度基础上加上深度和密度,才能形成立体的、完整的生活素养。鲁迅曾经鼓励青年作家“选材要严,开掘要深”,就是要求向生活的深度挖掘。作家叶蔚林认为,创作中的熟悉生活,其实就是“独特的发现,独特的感受”。就是说,创作不能停留于生活的表面。茅盾在论创作时,特别强调广度、深度和密度的三位一体化。他说:

广博与深入,并不对立,而是相辅相成的。很难想像,一个埋头在生活的一角,而对一角以外的生活全无所知的作者,怎能够写出典型环境中的典型人物,使作品所反映的生活具有普遍性。我们所要表现的,必须是具有普遍意义的社会生活,能使广大读者感到身临其境,发生强烈的共鸣;但我们所虚构的故事和人物不可能不是具体环境中的故事和人物。而所以能达到这样的程度,就在于作者既有广博的生活知识,又有深入的生活经验。

在强调广度和深度相辅相成的基础上,矛盾在论述所谓“生活的密度”时,进一步说明密度问题:“一个生活有密度的人,也许他见世面亦不那么多,也许经历的世故亦不怎么深,然而无碍于他的生活之密度,如果说‘世界上更不会存在没有广度和深度的密度生活’,那么,二十岁左右的青年学生难道就不会有可能贴近人民么?自然,见世面大(广度),阅历深(深度),能增加一个人对别人的体察,愈近人情(密度),但是密度之初不有待于广度深度而得,也是无可怀疑的事。”我们要形成良好的生活素养,就要关注生活,热爱生活,潜心探究生活,做生活的有心人。

二、写作主体的学识修养

1. 学识修养的内涵

所谓学识,就是写作活动所需要的知识、学问、见识等。它既包括客观世界逻辑结构和运行规律方面的知识,也包括主体思维所使用的语言概念及其思维程序、规则方面的知识。学识是通过后天的学习得到的。一个人,从小学到中学再到大学,集中地学习着各种知识。在生活与工作中,同样有机会学习各种知识。

写作与作者的学识修养密不可分。写作的过程,实质上就是学识的组织和应用的过程。

2. 学识修养的构成

写作以文字符号和语言体系为媒体和工具。学习写作必然始于文字知识和语言知识的学习。从认字到组词,从造句到谋篇,都是在掌握语言文字知识。语音知识、语法知识、修辞知识、逻辑知识等,都居于语言文字知识的范畴。人们可以把语言文字看作是一种工具性的知识。在文学作品中,除了广泛地使用各种修辞手段外,还经常使用各种表现技法,以增强其艺术感染力。

同时,知识也是作品内容的组成部分。知识的贫乏必然造成作品内容的贫乏。在写作实践中,一方面,随着写作对象和文体的

差异,需要相应的、特殊的、专业的知识;另一方面,一般性的、综合性的知识,对于任何写作对象和专业来说,都是必要的,有益无害的。学术论文、学术专著,是专业知识、专业研究的产物。司法文书和教务文书,有不同的对象、内容、专业知识和行业术语。这就是写作中知识运用的区别性。至于一般性、常识性的知识,则是没有专业界限的。如普通的科学原理、科学定义、科学命题,知名的历史人物、历史事件、历史故事,著名的诗文篇章,有关的公理、俗语、成语、民谚、格言,以及有关国家民族、天文地理、自然人文等方面的常用知识,是一般文化工作者都应该掌握的。这就是写作中知识运用的同一性。

在写作中作出成就的人,一般都是海纳百川,博采群科,广泛地涉猎方方面面的知识。马克思写《资本论》,阅读了数以千计的各类科目的书籍。美国记者劳伦斯为了报道日本长崎原子弹爆炸事件,对原子弹理论知识的了解达到了“令人吃惊”的地步,他的报道因此而获得了普利策新闻奖。我国现代作家徐迟,为了写数学家陈景润的事迹,刻苦地钻研了有关高等数学理论,《哥德巴赫猜想》这篇报告文学一问世,就在社会上获得强烈的反响。鲁迅在谈创造时说过:“先前的文学青年,往往厌恶数学,理化,史地,生物学,以为这些都无足轻重,后来变成连常识也没有,研究文学固然不明白,自己做起作品来也糊涂,所以我希望你们不要放弃科学,一味钻在文学里。”当今,文理合流已成趋势,这对我们涉猎综合的知识提出了新的要求。

三、写作主体的人格品位

1. 人品与文品

优秀的人格品位是人们从事一切文化活动的动力源泉。写作是一种富于个性化的精神劳动,作者的精神气质和人格品位必然对写作成品产生巨大影响。人们常说,“语言是心灵的声音”。从

一定的意义上讲,作品就是作者人格品位在书面语言中的回声。我国古代的文论,十分重视探讨作者人格和作品之间的关系。曹丕在《典论·论文》中提出了“文以气为主”的命题,并使用“以人论文”的方法探讨人与文的关系。他列举了当时文坛上一些著名作家,说明他们个人的气质决定了各自的文风。

2. 人格品位与选材立意

人格品位影响作品的选材、立意。我们知道,作品的产生,要经历由物到意,由意到文的“双重转换”,这中间有选择,有组合,有创造。选取什么样的素材,形成什么样的立意,背后的决定因素,就在于作者是什么样的人。法捷耶夫在《和初学写作者谈谈我的创作经验》一文中说过:“毋庸争辩,个人品质,作家的才力、修养、智力的发展的趋向,气质、意志以及其他的个人特征,在选择材料的时候都起着重大作用。”实践证明,即使同一材料,不同的人也会从不同的角度选择。不同的角度,不同的视线,自然会形成不同的主题。进一步说,作品立意的深刻与否,正确与否,新颖与否,也取决于作者的思想品位。

3. 人格品位与作品格调

人格品位决定作品的格调、价值。就一般情况而言,作品的格调取决于作者的人格境界,作品的价值来源于作者的思想水平。格调不指风格,而指品位。风格没有优劣之分,格调却有高低之别。风格源于作者的精神气质,格调源于作者的思想观念。《西游记》和《三国演义》的风格不同,但二者都是优秀作品。而《红楼梦》和《金瓶梅》之间,《水浒传》和《荡寇志》之间,就不止是风格的差异了,它们之间的差异还在于前者的格调比后者高。屈原有“哀民生之多艰”的高尚情怀,才写出了不朽的诗篇。李白以傲岸不屈的风骨,铸造成凌厉奔放的诗调。杜甫若无关心民间疾苦的思想意识,何来一代“诗史”?文天祥若是贪生怕死之徒,哪能写出气壮山河的《正气歌》?因此,提高作品的格调,就是提高作品的价值。

为了提高作品的格调,发挥其价值功能,古代思想家、作家都十分强调作者人格的提升。从孔子讲“文德”到王充讲“文德之操”,从孟子讲“养气”到韩愈讲“气盛言宜”,从《易经》讲“修辞立其诚”到陆游讲“文不容伪”,都是要求正其心,诚其意,培其本,深其源,以天下为己任,养成高尚的人格、开阔的胸襟、远大的抱负、旷达的情思。

四、写作主体的审美理想

1. 审美理想的作用

审美活动是人类特有的一种心理功能,一种欣赏和体验的活动。人们的审美理想既可以体现为对美的追求和选择,又可以转化为净化情感的力量和文化创造的动力。

事实上,人们对美的追求渗透到一切生活活动之中。面对衣、食、住、行,除了实用的要求,就是审美的要求。比如说衣服,它的实用价值是避热御寒,蔽体护身。它的审美价值则是美观、好看、大方。尽管在衣着打扮上,不同时代、不同民族、不同地域、不同阶层的人,有着不尽相同的爱好,但对美的追求则是共同的。珠光宝气的贵妇追求华贵的美,布衣素裙的村妇追求自然的美。就广义的美而言,文化的进展就是“按照美的规律”从事建构对象世界的过程。精神文化的创造更是如此。

2. 审美理想的创造

作品是作者“按照美的规律”创造的结果。从写作内容看,作品总是直接或间接地体现着作者的美的意图。论说文对真理的弘扬,对正义的呼唤,实质上是对美的传播。说明文虽然是客观地反映有关事物,但其间往往包含着美的属性和美的价值。新闻中的人物和事件,同样能够体现美的成份和内涵。科普小品中凝聚着美的情趣与风味。随笔、杂感等文体,融情理于一体,能给人美的感染和美的享受。至于文学文体中的诗歌、散文、小说、戏剧等,则

直接是形象美、情感美、意境美的反映,以审美为其本位价值。从写作的形式看,作品是人类艺术地把握对象世界的结果。符号化的文本形式,是“美的规律”的体现。文学文体有自身的表现艺术,实用作品也有自身的表现艺术。尽管实用作品不像文学那样追求表现手法、修辞手法和结构技巧,但它也要突出自身的形式美。比如说,结构匀称,条理分明,语言通畅、和谐,标题醒目、好看,文字书写清楚、大方等等。可见,作品的审美属性是通过内容和形式两个方面体现出来的。

3. 美的创造需要激情

美的创造需要一种激情。在作者的主体意识中,只要充满生命的激情、愿望、追求,就会有旺盛的创造热情和创造动力,就能敢于探知未来的发展,就会孜孜不倦地潜心于自己爱好的精神财富,从而也就生活在冲动、鼓舞和力量之中。别林斯基把激情看作是永远在人的灵魂里被观念燃烧,并总是向观念突进的一种情欲。黑格尔认为,艺术家一方面要求助于常醒的理解力,另一方面也要求助于浓厚的灌注生气的情感。

4. 审美创造与美学知识

除了激情诱发和情感体验,学写作的人还应当学习和掌握必要的美学常识和美学理论。有了丰富的美学常识和美学理论,无论是创造作品还是分析作品,都容易进入艺术的境界,也容易透过现象抓住美的本质所在。例如,理解下面这首诗,就需要有关的常识:

你,悬崖上的红杜鹃。
对着我莞尔一笑,
却使我心惊胆颤,
我惟恐你掉下来,
在峡谷里粉身碎骨。
美,从来都面临着灾难。

这是徐刚《红杜鹃》中的句子。如果缺乏中国传统的美学常识,这几句新诗似乎不好理解。古代诗词讲究空灵、含蓄,“含不尽之意于言外”。这首诗就显得意旨深远。“红”是美的象征。但在封建专制摧残下,“红”又是那么不幸。《红楼梦》就描绘了一幅“千红俱哭”、“万艳同悲”的画卷。唐人有写秋日荷花的诗:“红衣落尽暗香残,叶上秋光白露寒。越女含情已无限,莫教红袖倚阑干。”明人谢铎有咏牡丹的诗:“花神寞寞展春残,京洛名家识面难。国色从来有人妒,莫教红袖倚阑干。”这几首诗可以相互印证。为什么那么美的“红颜”,往往出现“命薄”的结局呢?显然,是有恶势力的存在。而上述作品给人们的启示就是维护美,对抗恶。

第二节 写作主体的能力

国内外的心理学研究成果表明,人脑有四个功能区,即直觉功能区、记忆功能区、判断功能区和想像功能区,并由此构成了智力的四个组成部分:观察力、感受力、思维力和想像力。写作主要就是调动这四种能力,用语言进行创造的活动。

一、写作主体的观察能力

观察是写作主体凭借自己的眼睛、耳朵和其他身体感官对客观事物进行有计划的、目的性很强的自觉认知过程,它是一种有意识的行为,因而又被称为“思维的知觉”。

观察是写作主体必须掌握的一种最基本的能力。它对写作具有特殊的意义:它是搜集写作材料的重要途径;它能提高写作主体的写作素养;它能激发写作动机和灵感。所以鲁迅在(给董永舒的)信中说:“此后如要创作,第一须观察。”

写作主体的观察能力具体表现在观察主体对观察对象——即自然、社会和人生的注意力、鉴别力和联想力三个方面。

1. 注意力

要学写作就要做生活的有心人,时时处处调动自己的注意力,用自己的视觉、听觉、嗅觉、味觉以及内心审视,去观察了解事物的本来面目。如果在观察事物时心不在焉,注意力不集中,对有用的材料视而不见、听而不闻,就会失去摄取具有写作价值的材料的机会。注意力将为写作主体观察能力的培养打下坚实的基础。

2. 鉴别力

观察主体在集中注意力的同时,还要善于从比较中鉴别“同中之异”或“异中之同”,发挥对客体的鉴别能力,以求观察准确。印象派画家莫奈曾经面对同一垛稻草,根据早晨、阳光下、夜色中等不同时间的观察,画出了同一题材的15幅不同色彩的画,这表明他的观察鉴别能力不同凡响。鉴别能力强,才能在别人司空见惯的东西上发现出不同的美来。

3. 联想力

联想是由一事物想到另一事物的心理过程,它建立在事物之间的沟通点,即相近、相似、相关、相应、相反或者在某一点上有相通之处上。在观察过程中,要极力展开联想,让众多表象进入大脑,形成完整印象,为写作提供丰富的材料。王蒙的《夜的眼》,就是由于他外出办事,在迷宫一样的住宅区里,一盏昏黄的路灯引起他的联想,进而创作出来的。

观察的方法有定位观察、移位观察和比较观察。

定位观察指写作主体确立某一观察点,从这一特定的位置、角度对事物作观察。如余秋雨的《这里真安静》就是采用这种定位观察法。常用的观察点有三种:其一,鸟瞰式,居高临下地观察对象的总体概貌;其二,分解式,将观察对象分解为各个局部,逐个观察;其三,聚焦式,即仔细观察事物某一突出的具有代表性的特征,并从中透视事物的全部,也称以点代面观察法。

移位观察指写作主体变换观察的距离与角度进行观察,也称

移步换形法。这种观察法能使观察者得到较为全面、生动的观察结果。如刘白羽的《长江三日》就是采用这种移位观察法。

比较观察指将某一观察对象与其他观察对象进行比较,在比较中鉴别相互的特征与异同,从而获得更准确的观察结果。比较观察有两种形式,一种是横比,即比较不同观察对象在同一时期或同一环境之下的异同,如《红楼梦》第四十回,写刘姥姥在酒宴上以一句“老刘,老刘,食量大如牛,吃个老母猪,不抬头!”引得“上上下下都一齐哈哈大笑起来”,作者通过写不同人物笑时的不同情态,透露出人物不同的个性特征。另一种是纵比,即比较同一事物在不同时期的异同。鲁迅《故乡》中对闰土儿时与成人的描写就是用纵比的比较观察法。

二、写作主体的感受能力

感受是指写作主体对客观事物的刺激产生相应的感觉、知觉所呈现的富有情感和个性的心理活动,即通过感觉知道外界事物的个别属性,再进一步了解、综合,形成事物的整体形象。它经历了三个阶段,即感觉、知觉、表象。感受不同于观察。观察侧重于客观方面,着眼于捕捉客体的具体形貌;感受侧重于主观方面,着眼于主体的情感活动。感受总是在观察的基础上进行的。感受在写作中起的作用是:激发写作的热情,捕捉写作的“契机”,积累写作的材料。所以巴金在《文学生活五十年》一书中说:“我在生活中的感受使我成为作家。”

感受能力不仅是写作主体由外向内的摄取能力,而且也是内在心理的加工能力。除了积极参加社会实践外,写作主体还应在以下三个方面努力:

1. 培养敏锐的感知能力

感知是感觉和知觉的合称,是构成人类认识过程的初级阶段。要提高感知能力,必须训练五官的灵敏度。作者要有“蜗牛般的眼

观四方的目力,狗一般的嗅觉,田鼠般的耳朵”。要开放五官,集中精力,敏锐地感知事物,不失时机地追踪与摄取具有写作价值的信息,训练洞悉事物的敏感度。

2. 扩展丰富的情感趣味

丰富的情感体验是作品丰富生动的土壤。司马迁说:“屈原之作《离骚》,盖自怨生也。”贝多芬创作《热情奏鸣曲》时,他正与特丽丽丝热恋。对描写对象无态度,对笔下人物无情感的写作是不存在的。为此,作者要对自己的生活进行多元化的情感体验,要深入到各式各样的人的内心世界去,观察、体验他们的心理、情感及其独特的表现和细微的变化,以此丰富自己的情感生活经验。

3. 追求独特的体悟能力

感受具有浓厚的主观色彩,这是因为任何感受都是一种心理活动。每个人的生活经验、知识积累、兴趣爱好、心境情绪各有差异,因而也就产生不同的感受。如自然景色中的“黄昏”,有人赞美它色彩斑斓,有人描述它残阳如血。而在诗人闻一多的笔下,黄昏却变成了有生命的充满青春活力的小伙子:“太阳辛苦了一天,赚得一个平安的黄昏,喜得满脸通红,一气直往山洼里狂奔。”可见,作者善于运用求异思维,就能从别人认定的外物意蕴中体悟出新的意蕴。

三、写作主体的思维能力

思维是人的大脑对客观事物的一种间接的、概括的、能动的反映。它以感觉、知觉、表象为基础,以语言为工具,通过由此及彼、由表及里的分析、综合、概括等形式,揭示事物的本质和规律。从选材炼意到谋篇布局,从表现方法到语言选择以及行文修改等,思维贯穿于整个写作过程。

人的思维形式主要有三种基本类型:抽象思维(也称逻辑思维)、形象思维与灵感思维。抽象思维是舍弃了具体的感性形象,

运用概念、判断、推理,以分析与综合、归纳与演绎等为基本方法的一种思维形式。它是评论性、实用性作品写作主要使用的思维形式。形象思维则是自始至终不舍弃具体的感性形象的一种思维形式。它以表象为工具,通过联想、再现、想像来组成形象、画面的思维活动。它是文艺创作主要使用的思维形式。灵感思维是指人们在科学或文艺创作中,突然出现的、瞬间即逝的顿悟、理解、豁然开朗的一种思维形式。写作中的灵感思维可以使作者迅速获得奇巧的构思、动人的情节、美妙的语句等。

由于以上三类思维形式在写作实践中相互联系、相互交叉,所以应当综合起来加以运用。如歌德创作《少年维特之烦恼》就是把往事回忆与目前情景、模糊印象与灵感顿悟、形象活动与抽象推理熔于一炉,加以创作的。

思维的方法通常有归纳与演绎、分析与综合。

归纳就是从个别到一般,即从许多同类的个别事物中,经过分析,抓住它们共同的东西,概括出一般原则的思维方法。作品主题的产生与深化就是对材料归纳的结果。

演绎就是从一般到个别,即从一般的原则出发推出对个别事物的认识的思维方法。写作中,由材料提炼主题,主要用归纳,而在主题基本确立,以主题的需要来选择典型的、新鲜的、生动的材料,就要用演绎的思维方法。

分析就是在思维过程中,把客观事物的整体分解为各个部分、方面、要素,逐个加以研究的方法。在写作中,作者分析的主要任务是敏锐地发现材料的新鲜因素和独特价值,提炼推敲主题,安排结构方式,选择最佳表现手法。分析常用分类分析法与因果分析法。

综合就是在分析的基础上,把对象的各个部分、各个方面、各个环节、各种因素联系起来加以整体考察的方法。综合法是认识事物、形成概念的重要思维方法之一。在实际思维过程中,分析与

综合总是互相联系、互相转化的。分析是综合的基础,综合是分析的目的。综合的类型有知觉综合、抽象综合、辩证综合。

从事广播影视文学创作,要注重创造性思维能力的培养。创造性思维是指突破已有的思维定势与方法,能在揭示事物本质的基础上向人们提供异于他人、优于他人的新的思路、方法、认识、成果的思维。它是抽象思维、形象思维、灵感思维三种基本思维形式的有机的综合,具有敏感性、概括性、新颖性、深刻性等特性。由于写作实际上是一种思维活动,因此,作者应当枯于思、善于思、敏于思。创造性思维能力的培养,可以从以下两个方面进行:

其一 辐射扩散。辐射扩散就是作者以一个信息为圆心,向四周进行发散性思考的思维活动。这种思维活动的流程不是单向性、单线性的,而是多向、多线性的,又称多向思维、求异思维、发散思维,思维轨迹呈空间辐射状。它无一定的方向和范围,不囿于传统和陈规,强调思维主体主动寻找多种答案,强调思维的灵活和知识的迁移,以求得与众不同的思维结果。

其二 辐射聚合。辐射聚合就是作者从若干个不同的信息源上开始,由外向内的向一个中心集中的思考活动。即思维主体把从不同渠道得到的各种信息聚合起来,重新加以组织,故又称辐合思维、集中思维、聚合思维,也称求同思维。1987年高考作文题《树木·森林·气候》就是要考生聚合这三者的内在联系。

四、写作主体的想像能力

想像人对自己头脑中的已有的记忆表象进行加工改造而创造新形象的心理过程。它的基本特征是生动新颖的形象性。任何人都有想像能力。想像在写作中的具体作用主要是:推动构思的进行,突破时空的限制,塑造典型的形象等。

根据想像的方式和形成的过程来看,想像可以分为再造想像、创造想像和幻想三类:

1. 再造想像

依据语言、文字、图形、符号或别人对某一事物的描述,在头脑中唤起相应的新形象的心理过程,称为再造性想像。再造想像常用的方式主要有接近想像、相似想像、原型想像、推测想像等。再造想像对于写作有着重要的意义。如根据历史资料去创作诗歌、小说、戏剧等,二月河的《雍正王朝》、《乾隆帝国》就是根据历史资料创作的;把非当代小说改编成影视剧本的例子更多,如《红楼梦》、《水浒传》、《三国演义》、《西游记》等等。即便是新闻文体、应用文体等的写作,主要也是凭借再造想像。当然,以上这些并不仅限于再造想像,而总是或多或少地融合了一些创造想像。

2. 创造想像

创造想像是不以现成资料的描述和图片的显示为依据,而是根据自己头脑中原有的记忆表象,进行加工、改造、分解、综合,从而独立创造新形象的过程。创造想像常用的方式主要有具象想像、情化想像、层进想像、变态想像、合成想像等。

创造想像对于写作的意义特别重大。一切典型的艺术形象,一切神奇美妙的艺术境界,都是从创造想像中孕育、形成和完善的。如《西游记》中的孙悟空,《安娜·卡列尼娜》中的安娜等皆是作者创造想像的结晶。

3. 幻想

幻想是指向未来的特殊现象。较之创造想像,它离现实较远,幻想出来的东西不论怎样清晰鲜明,也不能马上付诸实现,而创造想像出的东西可以很快付诸实现。

幻想在写作中有何作用呢?幻想可以产生绚丽多姿的神话,如《精卫填海》、《夸父逐日》、《女娲补天》等;幻想还能产生令人神往的科幻作品,如《太空学校》、《超人》等。

想像能力的培养,一要以丰富的生活为基础,二要以高度的理性为指导,三要以强烈的激情为动力。作者在深厚的生活积累中

储存起来的表象,只有在激情的触发下才能鲜活起来。可见强烈的激情是作者想像的动力,它犹如热能,可以让想像中的事物按照情感的需要变成各种形态,能使想像中的事物成为情化物。在激情的驱使下,作家常常会忘却自己的存在,或将虚幻的想像境界视作真实的存在,或将自己幻化成想像境界中的某一人、某一物。福楼拜创作《包法利夫人》时曾大声疾呼:“包法利夫人就是我,照我写的!”郭沫若也公开宣称:“蔡文姬就是我!照我写的。”总之,要想获得想像力,作者要有饱满的激情,要重视情感的积累,加强自己的“情绪记忆”。

第四章 广播影视文学创作的 步骤与要点

第一节 选材与构思

剧作界流行句一行话：决定一部剧本的成败有三个百分比，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，可见选材多么至关重要。题材选准了，有了良好的开端，意味着你已经成功一半。

一、植根生活，细心“沙里淘金”

生活是散乱的，纷繁复杂的，丰富多彩的。检验一个剧作家的水平和能力，就看你能否选出别人熟视无睹的认为平淡无奇的生活，一经你提炼表现出来，令人惊喜无比，引起强烈的共鸣。让他或她心想：“自己每天就生活在其中。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，不见森林，是因为没有生活！殊不知你每天就在生活之中，泡在生活的源泉里淹死了，还不知道自己怎么死的。世上无难事，只怕有心人。说白了，这还是一个选材的问题。

有人认为这个问题不成其为问题，没有讨论和学习的必要。这是一种错误认识。选材不仅是一个问题，而且是一个值得广播影视文学创作者十分重视的问题。它不仅是对你艺术功力的第一

个考验,也是决定作品成败的第一个关口。从创作上说,一个适宜于某个作者的题材会有利于他的艺术优势的发挥;从作品的出路上看,则往往是一个选材得当而写得平平的剧本,比一个写得较好而选材欠妥的剧本,更容易受到制作部门的青睐。因此可以说,选材的成功是剧本成功的起点,有经验的编剧对此都深有体会。在实际创作中,由于政治、经济、文化、时代、大众审美情趣等等原因,构成的对广播影视创作题材的限制,一直是客观存在的。这种客观限制永远不可能被完全消除,对此编剧只能适应,只能力求在某种既定的限制之中,去努力扩大自己的选材范围。

同时,每个编剧必定都有其自身的局限性,能将古今中外各路题材均驾取得很好的作者是不存在的。所不同的是在有的编剧身上这种局限性大些,有的则小些。这同个人的生活阅历、知识结构及创作经验等因素都有关系。所以作为一个编剧,应当努力拓展自己的生活范畴与知识领域,时时注意积累创作素材,不断地扩大它的涉及面和库存量。这是一个职业编剧毕生都不可间断的一项日常性的工作。惟其如此,才能在创作题材的选择上获得更大的自由。

素材的来源和积累素材的方式是多方面的。人们通常认为,最重要和最宝贵的创作素材是采自编剧亲身经历和体验过的生活。这一观点当然是正确的,但在创作中仅凭这一点却远远不够。一个编剧的生活经历,即使对于他个人来讲已经是极其丰富,对创作的需求来讲也还是狭窄得很。纯粹依靠个人亲历的生活可能能够写成一两个剧本,甚至是相当好的剧本,但不能支持长久的编剧生涯。另外,再丰富的个人生活经历也不可能包罗万象,而在创作中可能涉及到的生活面却是广阔无涯的。一个主要写医生生活的剧本可能会部分地涉及到军人生活,一个主要写工厂的剧本也可能要涉及到商界。出于剧情的需要,剧中人物的身份也必然是五花八门的。如果对自己的生活经历和范围之外的其他方面的社

会生活缺乏必要的了解,在写剧本时就很可能出现捉襟见肘的窘态。所以,对于一个想长期从事编剧工作而不是偶一为之的人,必须善于在立足于直接的生活体验的同时,去开拓广阔的间接的创作素材源泉。开拓间接的创作素材源泉的方法,是尽力扩大社交面和社会信息源。一个孤陋寡闻的人是不会成为出色的编剧的。作为编剧应当学会交朋友,学会采访,要养成随时留意有用的社会新闻乃至道听途说的习惯,要舍得花时间去博览群书。总之,要努力成为一个眼观六路耳听八方、三教九流无所不晓的见多识广的人。要做到这一点,除了勤奋之外,很重要的一条是要对生活有热情、感兴趣。对生活的热爱和由此产生的责任心、正义感,是促使你去关注、表现它的动力。

搜集素材不能抱急功近利的实用主义态度。不能指望你得到的每一件素材都能在创作中派上用场,甚至立刻用到当前要写的剧本里。应当懂得,除了有时是为了创作一个既定内容的剧本去专门进行有针对性的生活体验或采访外,日常的大量的素材积累工作只是一种广泛的创作准备活动。准备了的东西未必有机会在近期用上,并且有些东西可能永远也不会用上,但这却并不意味着你所做的是无用之功。因为只有通过这样的努力,才能使你对社会生活各阶层、各方面的情形更多地熟悉起来。同时这还是对编剧艺术素质的一种训练。如果没有这个准备和训练,便很难具有在创作中使艺术想像力纵横驰骋起来的能力。

占有了丰富的创作素材,就为选材提供了相对宽裕的自由度。在进入具体的选材工作时,应注意考虑下面几点问题:

1. 选择你最熟悉的题材

选材的第一要义,是要衡量自己对该题材所要表现的生活范畴的熟悉程度。编剧未必只能描写自己亲身体验过的生活,但必须以自己的生活体验为创作的立足点,这是一条不可动摇的原则。艺术想像离开生活基础的保障就会走向虚假,无论是怎样高明的

编剧,对一个从社会环境到人物形象都存在某种隔膜的故事,是不容易写好的。一个距离自己的生活经验较远的题材,即使原始素材再动人,你也很难把它加工撰述得真实而生动。比如让一个从未迈出过国门的编剧去写一个发生在国外的留学生的故事,必定会写得勉强而僵硬。因为在这种情况下,他所能写出的,只会是它的躯壳,而不可能是它的血肉和灵魂。因而选材的重要法则之一,是尽量选择距离自己生活经验较近的题材。事实上,大多数编剧也都是有一个相对固定的、适合于自己特点的题材圈的。如果因某种需要,而不得不接受一个自己不十分熟悉的题材的创作任务,便意味着走上了一条崎岖而危险之路。这时的惟一办法,是在动笔之前尽可能地去接近和了解所要描写的生活和人物。但对于距作者基本生活体验圈较远的生活和人物,要想真正地熟悉起来,不是一朝一夕可以达到的事情,所以做这件事是要认真地花费一些气力和时间的,浮光掠影的做法对解决问题不会有实质性的帮助。

2. 选择你“情有独钟”的题材

对某个题材是否有创作激情,是决定你是否能写好它的又一个重要因素。广播影视剧作要以情动人,而剧作中的情要靠作者赋予。只有作者对所要讲述的那些事情、那些人物怀有强烈的爱憎,具有不吐不快的倾诉冲动,才有可能使未来的作品情蕴深厚、撼人心灵。饱含激情的写作对作者来说是一种享受,缺乏激情的写作却是一种毫无意义的折磨,因而也只有在激情洋溢的状态中,才能使作者无论在创作上遇到什么困难,都能够毫不动摇、坚韧不拔地坚持下去。

对于自己是否有足够的条件和能力去驾驭某个题材所要求的特定的风格样式,在选材之初也应有一个客观而清醒的估计。每个编剧都有自己的特长,也都会有自己的局限性。能够适应任何题材及写法的万能作者可以说是不存在的。比如说有的人擅长写战争片,有的人则擅长写历史片或生活片。同样是写战争片,有的

人擅长写局部的战争故事和普通人在战争中的命运,有的人则擅长写宏伟的全景式的战役及叱咤风云的高层人物。同样是写生活片,有的人以正剧见长,有的人则善搞喜剧。同样是写历史片,有的人采用严谨的正史写法,有的人则习惯于“戏说”。创作路数的不同,在题材的选择上就体现出不同的制约性。不同的创作路数是由多种因素所造成的,具有相对的固定性。勉强去搞与自己的艺术特点不适应或自己不喜欢的东西,往往会陷入捉襟见肘的窘境,落得不伦不类的结果。

3. 选择“成活率”高的题材

选择某个题材的意义和价值是什么,它将会产生什么效果,得到怎样的社会反应和经济回报,这些问题都应在选材之初考虑清楚。广播影视作品与阅读文学作品不同,它既是精神产品又是物质商品。高昂的制作成本,决定了对于它的投产不能不全面地考虑其经济效益与社会效益,无法使制作部门获得较好收益的选材是不容易找到出路的。作为一个编剧一定要有市场意识,要注意研究和把握文化市场的动向,随时了解文化市场的需求。不合时宜的和过分个人化的曲高和寡、孤芳自赏类的题材,是应当尽量避免的。

制作成本也在选材时应予考虑的问题之列,因为这直接关系到制作部门对剧本的态度。有的希望找到故事较好而摄制成本较低的剧本,有的则希望搞大制作,不怕高投入,但要求取得高回报。还有的并不把回报的希望寄托在国内市场上,而是寄希望于海外的发行或国际上的获奖。作为编剧,应当对制作部门的不同要求有所了解,有针对性地去进行题材的选择,选材不当是某些初入门的编剧屡屡碰壁的重要原因之一,也是踏入编剧门坎过程中的一种必然经历。只要善于总结经验教训,一次次的碰壁会使你变得逐渐聪明起来。大凡在选材上既对个人的能力风格有自知之明,又对剧本的出路有较稳妥的把握的编剧,都是在多次的失误磕碰

中磨炼出来的。

对于编剧来说,抓住一个好题材,就等于抓住了一个成功的机会。在这里,有一个基本的选材原则值得重视,那就是要力求所选题材的新与奇。新,是指要尽量选择别人未曾写过的题材或者角度。奇,是指所选的题材应当有为常人所始料不及的独特性。观众对既新又奇的故事,总是会充满着浓厚的兴趣的。中国古典叙事文学强调所谓“无奇不传”,指的就是这个道理。提出这个原则,并不是提倡大家都去猎奇,去到处刺探隐闻秘事,而是要求编剧要独具艺术的慧眼,要勤于观察和善于思考生活,要锻炼出从看似普通、琐碎、平凡的社会生活中,捕捉和发掘出具有独特艺术魅力的创作素材的能力。

4. 选材切忌随大流赶时髦

在影视界常常有这种情形,一个题材获得了较大的成功,便有一群人蜂涌而上也去写这个题材。这种赶时髦随大流的做法是没有出息的,并且一般也不会再获得同样的成功。因为第一,某个题材的成功,很重要的一点是在于它的新鲜,你再去追随,在观众心目中不会再造成同样的新鲜感。第二,对于成功的作品,欲取得与它同样的成绩,仅达到与它相同的水准是不行的,而必须超越它的水准,才能获得新作品的成功。超越一部已被普遍承认的成功作品需要具备许多主客观因素,不是一件轻而易举的事情。第三,某一部作品的成功都有其独特的条件,除艺术功力之外,天时地利人和缺一不可,此后的创作者未必会再遇上同样有利的内外部条件。因而盲目追随模仿成功者的做法是不可取的。正确的选材之路在于能够独辟蹊径,用你自己的眼睛去发现艺术的新大陆。

二、厚积薄发 捕捉创作灵感

初学者在创作上最觉困难的问题之一,是觉得没的可写,或者不知应该写什么才好。这种感觉在职业编剧身上很少发生。一个

艺术素质良好的职业编剧,通常不会为没的可写发愁,他所发愁的倒可能是由于可写的东西太多而时间总是不够用。能不能时时感到有东西可写,是否时时有新鲜的创作构思涌出,这是衡量一个作者对于编剧艺术入门与否的一个标志。有人把产生这个困难的原因归结为缺乏生活,这种看法是不全面的。因为实际上有些人的生活阅历并不算少,却依然感到没的可写,总是写不出像样的东西。生活阅历固然重要,但同样重要的是作者是否对生活具有高度的艺术敏感性。无论是普通老百姓还是领袖人物的生活,它的表面状态都是平淡或者平庸的,很少天然就具有戏剧性的情况。日常的生活现象只有通过作者的感受思考,才能够显示出一定的意义和艺术价值。对生活感受思考程度的独到深刻与否,决定着作者对创作素材的采掘能力。所以要学会写广播影视剧本,要学会从生活中发现创作素材。首先要学会从艺术创作的角度去感受生活,并进而去思索生活中存在的问题。

训练有素的编剧在这一方面的能力是很强的。一些在一般人看来并不值得注意的事情,却常常能够触动他灵敏的创作神经,引发他丰富的创作联想,引起他深入思考某种含义深远的社会或人生问题,从而启动他的创作构思。这种创作构思的启动是随时随地的,在许多时候甚至是很偶然的。有时一个选材的最初念头,就产生于对于生活中的一件小事、报纸上的一条社会新闻、闲谈中的一句笑话、或者随意见论的一个什么话题的瞬时的思维火花,也就是所谓的创作灵感。

创作灵感的确是很重要的一种东西。它虽然总是在偶然的状态下出现。但是它的产生,是建立在长期的生活感受和职业性艺术思维锻炼的基础之上的,是大量的艺术积累和创作准备的结晶与迸发。因此它的出现是偶然中的必然,而不是什么神秘的现象。作为一个编剧,要获得创作灵感,其艺术思维的闸门便不能只有在写作时才启动,而要处于经常性和习惯性的备战状态,时刻准备着

对有关信息做出职业性的反应。当灵感的火花闪亮时,则要及时地捕捉住它。哪怕当时只有一个很粗略的念头,一个很朦胧的设想,或者只有几句不连贯的话,只要感到它是有艺术发展价值的,就应当马上把它用笔记下来。这种记录中的某些内容,便可能成为你后来某个剧本的创作出发点。你所做的这种记录越多,感到可写的东西也就会越多。当然,这是一项需要持之以恒的工作,要依靠坚韧的毅力和对剧作创作艺术的高度热情来支持。当你经过一定的努力,逐渐具备了相应的职业思维能力之后,将会获得底蕴充实的而不是空洞虚无的创作欲望。

三、量体裁衣,寻找“故事内核”

生活中有好多东西可以写成阅读文学,但不一定适合广播影视文学的创作。你硬要拿来写,写出来也会事倍功半,弄巧成拙,给人留下笑柄。如果你仅仅是练笔,那就另当别论了。一个编剧的境界,就是指他一切修养的集大成,选材绝对是需要高境界、慧眼识珠、目光如炬的。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,那在一个作家看来是小儿科的把戏。艺术效果的高境界应该是这样的:当读者和观众看过你的作品,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明,不管什么样的感受,总是剪不断、理还乱,使他的身心久久难以恢复平静!

将零散的原始生活素材凝聚、组织成一个故事的第一步,是要找到或者说抓住这个故事的内核。所谓故事的内核,就是构成这个故事的最主要的事件和动作线。这个内核不是一下子就能找得着、抓得住的,需要编剧在充分掌握素材的基础上反复经营、琢磨、设计、推敲多种构思方案。在构思与寻找故事内核的过程中,切忌思维的僵化、固执和懒惰,不能只认定一个构思方向想下去,不向

四面看看,顺着一条路走到黑。也不能因为已经取得的构思是经过了千辛万苦的,就想努力维持住它而不愿和舍不得再推翻它。为了给故事的建立尽可能地找到一个最佳基础,这时候的思维是决不能在一棵树上吊死的。要根据素材提供的可能性去进行广阔的假设和联想。以生活逻辑为依据的合理联想是故事构思的命脉,好的故事构思都是经过大量的联想,通过对无数个念头的筛选,将其中的精华逐渐提炼和综合而形成的。看似容易却艰辛。当一个绝妙的故事内核摆在人们面前时,人们往往会觉得它居然是如此之简单,感叹“这样一个构思我怎么就没想到呢”,其实在这个貌似简单的结果背后,是包含了创作者许多心血的。

故事内核不要求复杂而要求简练,要求用几句很简短的话就能够概括出来,以高屋建瓴的气魄起到提纲挈领的作用。此时千万不可陷入对某个情节局部的考虑,一旦陷入局部,所谓内核就将不成其为内核。内核的惟一任务,就是确立起故事中最基本的情节主线。这个最基本的情节主线对未来的故事面貌有着全局性的控制作用。比如有一个表现老年人再婚问题的剧本,其最初的故事内核就是这样的:“一个为子女含辛茹苦了大半辈子的老人,在晚年希望得到属于自己的一份幸福,然而却遭到子女的强烈反对。为了子女的利益,老人最终放弃了一生中最后一次追求幸福的机会。”

要通过总结提炼出来的那几句简短的话,来检查和感受这条情节线是不是合理,是不是具有独特性,是不是具有故事发展和造型表现的潜力,是不是具有思想及艺术上的震撼力。如果通过这几句话,不仅能够使人感到它的情节魅力,而且能够使人感到它的情感魅力,那么它的成功希望就比较大。某些制作部门雇用着一些所谓出主意的人,要求他们专门干的就是寻找故事内核这件事。故事内核离一个详尽完整的故事还很远,但它是产生故事的必不可少的胚胎。说到底,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,我们的先辈曾编出多少美妙绝伦的神话和故事。你看那《孟姜女》、《梁山伯与祝英台》、《七仙女》的故事,无人不知,无人不晓,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。为什么这些故事流传得如此悠久,影响如此巨大?那就是作者一下子抓住了故事的内核——生、死、恋。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……所以这些故事能至今广泛流传,感人肺腑。

艺术永恒的主题是生、死、恋,真、善、美,广播影视文学尤其如此。我们都看过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。为什么?原因再简单不过,它是拍电影最适合的题材。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;再有就是具有对抗性,即冲突和矛盾。“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。尽管该剧的编剧,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。我们不要忘记,他也同样是以生、死、恋为全剧的内核,最后推向高潮,甚至惊心动魄。当客轮沉没前,面对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。令观众印象铭心刻骨的人物,不仅是光芒四射的男女主角,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和成功。

若以美国作家海明威小说创作的“冰山理论”,指导广播影视文学的创作,同样恰当、准确、深刻。一个优秀编剧选择的题材,同样应该是一座漂浮的冰山。观众看到的银幕上的故事,只是浮出水面的冰峰,顶多占整个冰山的三分之一。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!殊不知托起这奇迹的,是那隐藏海底不露的,占冰山三分之二强的巨大底座。这就是说,要求我们每选择一个题材,每创作一部作品,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。

为什么当前某些影视剧作寿命不长,上演后犹如过眼云烟,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。究其原因,一方面是制作部门一味追求经济效益,另一方面是编剧的不负责任,写出的剧本像懒婆娘的裹脚布,又臭又长。误人子弟,遗患无穷。

四、袖手于前 编织故事梗概

构思故事,是广播影视文学具体创作工作的开始。作者所搜集到的创作素材,需要通过故事来找到凝聚点和在作品整体结构中的位置。作者对生活的感受、思索以及由此而升华出来的哲理思想,也只有通过包含有精彩情节和动人形象的故事自然而巧妙地渗透出来,才会产生打动人心的艺术感染力。拥有一个好故事,对于一部广播影视文学,特别是电影、广播剧、电视剧文学剧本来说是极为重要的。

创作素材一般都是零散的和片断式的,碰到一个从生活中拿过来,就能直接写成作品的现成故事的机会是很少的。即使有的生活中的故事就其本身而言是完整的,一般来说也远远达不到不经加工改造就可直接写成作品的程度。广播影视文学有它自身的一系列独特的叙事艺术要求,原始的生活故事不可能天生就全面地符合它。广播影视文学所需要的故事,是必须经过作者对生活素材进行了艺术性的整理、集中、概括、提炼和加工改造之后,重新组织结构出来的故事。也就是说,它应当是虚构的。正如纪实是纪录片的构成法则一样,虚构是故事影片的基本构成法则。换句

话说,电影、广播剧、电视剧文学剧本中的故事都是需要编剧编出来的。不会虚构,不会编,就不会有适合写广播影视剧本的故事。

由此可见,编故事的能力是广播影视文学作者所应掌握的一个基本艺术能力。将原始的生活素材转化为广播影视艺术,首先需要的就是这个能力。不从编故事迈开创作中的第一步,以下的一系列创作工作都无从谈起。能把故事编好是不容易的,真正熟练、扎实地具备编故事的能力不是一件简单的事,不经过一番艰苦的努力悟不出其中的奥秘和诀窍。有的导演认为自己也会编剧,并常常堂而皇之地把自己的名字署在编剧的位置上。但实际考察一下,真正会从原始的生活素材中直接结构剧本的导演极少。他们的所谓编剧,通常或是改编小说,或是对别人已结构成形的剧本进行某种修改。这固然也是一种对编剧工作的介入,但均是建立在别人的艺术构思成果之上的工作,与进行原创剧本的工作有很大的不同。电影导演中之所以很少有人自己去搞原创剧本,主要原因就是他们多数都不具备将生活素材改造为故事艺术的能力。有的导演想出了一个意念,找人按这个意念创作成剧本,然后便认为自己是这个剧本当然的第一原创者。这其实是自欺欺人。任何一个稍有创作经验的人都不会不知道,从一个意念到一个具体而结构严谨的故事,其间有一段十分遥远的距离,而要跨越这段距离没有一定的专业技能是办不到的。

故事要靠编剧来编,却又不可露出所谓“编造”的痕迹。这是编剧艺术中最大难点之所在。观众所欢迎的好故事,是编得既好看,又可信,既有别于平庸的司空见惯的日常生活,又符合大众的生活逻辑的故事。用艺术理论术语讲,就是要求它具有艺术的真实性。这句话说起来简单,要真正做好却极难,需经过长期的创作实践才能逐步掌握其中的辩证关系。甚至在一些资深编剧的作品中,也未见得能够完全避免露出人工痕迹。

有一种理论因此而认为,编故事是导致剧本内容虚假的根源,

这是非常片面的。其实把生活中的真实事件原封不动地照搬到作品中去,未必就一定会使观众产生真实感,更何况那样的东西也称不上是艺术品。笔者认为,剧本内容的虚假与否并不在于故事是不是编的,而在于故事编得好不好。编得好的故事是完全可以使观众带入作品中的情境,使观众产生艺术的真实感的。这里所说的真实感,是指让观众在明知影片中的故事未必是生活中发生过的情况下,相信它有可能在生活中发生。艺术创作的精髓就在于寓假于真,弄假成真。无技不成艺,编故事的技巧就是叙事艺术的一个基本技巧。不理解这个道理是没法搞创作的。

有了故事内核,故事构思的发展就有了明确的依附体。与情节主线有关的各种情节线索和人物关系,会随着构思的深入渐渐涌现出来,使故事由原始、简单的线性状态慢慢演变为网络状态,这时你所想到的东西中可能会有一些细节,对精彩的细节可以记下来以备后用,但对剧情网的编织仍要着眼于大的脉络,不能因陷入细枝末节而影响了整体性的构思。编故事一定要从大处着眼,一步步地走向细部,这是一条原则。大结构不搞好,细节搞得再精彩也没有用。初学者易犯的错误之一,就是常常过早地陷入细节性问题,这是在学习中应当着力注意避免的。

随着构思的推进,故事所需要的一些比较重要的次要人物会逐渐出现。要注意设计好他们与主要人物的关系,设法将他们的动作巧妙地与主要人物的动作交织纠葛起来,与情节主线形成有机的联系,并起到丰富和烘托情节主线的作用。

经过这样一番工作之后,你的构思就由对情节主线的几句简短的概括,变成了一个具有一定具体内容的故事雏形。这个过程,就是形成初步的故事梗概的过程。在这个过程中,对人物关系与人物动作的设计始终要遵循灵活多变的原则,不要拘泥于一种构思。特别是在一种构思出现了某种问题,写下去感到别扭、不通畅的时候,要从多方面去考虑解决问题的可能性,实际上,一部剧本

的创作,直到它的定稿之前,在情节动作和人物上的变动情况都将一直会存在。只是按正常的创作规律而言,愈到后面的步骤,这种变动的幅度应当愈小而不是愈大,否则便意味着前面的构思出现了严重的错误。

在构思的发展过程中,作者的思绪不见得是连贯的和十分逻辑性的,可能会不时冒出一些很有趣的或奇特的、但与故事主线并无紧密联系的想法,也可能会生发出一些看来很有意思而一时却想不到怎么发展下去、会导致什么结果的念头。不要因为这些东西暂时吸收不到故事里去而轻易把它们丢掉,只要这些想法是围绕着对故事内核的思考产生的,都应当把它们记下来。当这样的想法积累到一定的程度时,可以对它们进行整理和选择。你会发现,在这其中有些东西是确实无法组织到要写的剧本中去的,有些东西虽然不能直接派上用场,但可以给你带来思维上的启发,而有的想法经过某种加工则能够合理地编织进剧情,并且为故事增色不少。那么你就可以把这些新得到的东西添加到故事构思中去。如果此后又有新的想法冒出,可再次进行这样的筛选、组织和修改工作。通过一次次这样的加工,你的故事雏形便会一点点地变得丰满起来。

将故事雏形记录、整理出来的文字稿便是初步的故事梗概。写作故事梗概要用叙述体的形式,而不要用剧本的形式。通常的写法是,在文稿的第一段先介绍清楚故事发生的时间、背景、主要人物的身份、姓名以及事件的起因,以下则以大的动作起止为依据,分出叙述段落,将故事一段一段地讲清楚。对故事梗概最主要的写作要求是“叙述”,而不是“描写”。所谓“叙述”就是要求紧紧扣住事件、动作和情节的发展线索去写,而不能像写小说那样把笔墨大量地用在抒情状物、心理分析、抽象议论等方面。因为我们此时需要的是一个剧本赖以建立起来的坚实的骨架,脱离开事件、动作和情节的其他东西,对于搭建故事骨架的意义不大。当然,写广

播影视剧本并非排斥描写,而且正相反,它是非常需要符合视听造型创作要求的描写的,但那是下面的步骤中要做的事情,不是当前的任务。

无论对于初学者还是已经有一定资历的编剧,明确创作中的步骤及其所应完成的任务,都是有好处的。通过对每一步骤工作状况的检查,比较容易看出构思上的问题,对出现问题的部分进行修改甚至对原来的构思全部推倒重来也很方便。这是一个事半功倍的方法。如果不重视步骤的作用,懒得把问题在相应的创作阶段解决掉,一旦剧本写成,再发现构思上的重大或致命问题,麻烦就大得多了。

总之,构思故事是广播影视文学作者的看家本领。不管广播影视艺术的理念和理论怎样更新,离开了故事也是拍不成广播剧、电视剧、电影故事片的。编故事的技巧与胡编乱造绝不是同义语。胡编乱造是脱离生活的编造,而编故事的技巧,是建立在丰富的生活素材之上的巧妙的艺术虚构和叙事结构方法。初学者千万不要被什么淡化情节之类的说法所迷惑,那是某些空头理论家故做高雅的清谈和某些缺乏编故事能力的编导的遁辞。在艺术实践中你会体会到,任何人都可以在某种程度上蔑视故事,而惟独编剧不能。理论家的宏论可以不负责任,导演可以依赖别人为他提供故事,而作为编剧如果不会编故事,就失去了立身之本。

五、选好平台,充分铺展架构

进入剧本构思时,要考虑确定故事所处的时代和背景。有的题材在这一方面没有什么选择余地,比如写慈禧,只能是清朝,写“七七事变”,必然是抗战前夕。而有的题材在这一方面则较为灵活,有可能将故事放到不同的时代背景中去表现。比如一个凄婉的爱情故事,可能既可以放在明清时代去写,也可以放在民国,甚至可以放在现代来写。对于具有故事发生年代既定性的题材,作

者一旦选定了它,就有一个尽力去熟悉那个特定时代面貌的问题,以便在创作中有效地结合时代特征设计剧情。对于对故事所处时代背景要求较灵活的题材,则应考虑一下把故事放到哪个背景下去写更为有利。一般来说,应尽可能把故事放到作者最熟悉、写起来最顺手的时代背景下,这样会有利于发挥作者在生活素材积累及知识结构等方面的优势。无论如何,对于故事发生时代十分陌生的题材,是不能贸然去写的。

有时会遇到这样一种情况,创作素材中所提供的事件很好,但如实按事件所处的时代及人物的真实身份去写,会发生某种麻烦。这时如果你不想放弃这个故事,就只有将故事发生的时代背景连同人物身份一起进行改动,把它们放到一个不犯忌的情况中去。当然,要这样做,是以作者具有描写那个时代的能力为前提的。

故事的构成离不开事件和情节,而事件和情节是由人物的行动构成,并且为人物形象的塑造服务的。人物是影视故事的主体,人物的身份、关系、行为,决定着剧情的发展和故事的形态。所以在构思故事时,对剧中的主要人物应尽早予以确定,不把主要人物定下来,故事构思就不好开展下去。在考虑人物时,不仅要讲清楚他是个怎样的人,还要着重考虑他在剧中的主要动作及其动机。也就是他主要要做哪些事,为什么要做。人物有了,人物的行动意图和行动目标有了,剧情的线索就有了初步的眉目。一部剧本要涉及的人物可能会有十几个或更多一些,但在此时需要着力考虑的只应是主要人物,对次要人物的考虑是下一步的事情。最初的构思只宜抓大纲抓主线,而不能去纠缠细节和枝节。如果此时不能提纲挈领地抓住主要人物及其行动主线,会大大地妨碍对整体剧情的宏观把握,以致于使你难以搭起支撑故事的基本骨架。

故事的情节发展乃至结局的形态,与其所要表现的主题有密切关系。同样的创作素材,所要表现的主题不同,在故事的构成上便会有很大的不同。所以我们在构思故事之前要先立意,以立意

为灵魂统帅。“意在笔先”是艺术创作的普遍规律,它与概念化的主题先行不是一回事。概念化的主题先行是不管创作者的生活感受如何,在进入创作之前就强行制定政治性的主题,然后让作者生硬地用生活素材去图解这个主题。由此而产生的作品当然是不会有什么艺术感染力的。我们所说的创作之先的立意,是要求作者抓住在生活中感受最强烈的东西,把它提取出来。在这里面,是包含了作者对现实生活的认识与态度和对理想生活的愿望与期冀的,而这些东西正是一个好故事所不可缺少的灵魂。对于这种立意,作者或许难以一两句话理性地把它概括出来,但一种饱含情感色彩的社会人生立场倾向应当是有的,并且应当是明显的。如果没有这种倾向性,写出来的故事多半会是一个缺乏意义的无聊的故事。

有的作者对生活的感触很多,题材内容所涉及的社会生活面也较广,并且触及到了多种社会问题,在这种情况下可能会出现多种主题方向。这时就需要进行对剧作主题的选择和定位。一个剧本的主题,其内涵可以是多向性和多层次的,但必须有一个主要的方向作为统领。广播影视剧的剧本容量是有一定限度的,不能期望在一个作品里感慨万千,把什么道理都说到。那样反而会使这个作品不堪重负,内涵散乱,令受众不知所云。

六、开掘立意,力求推陈出新

艺术创作都是贵在出新,但是叙事艺术发展到今天,可以说一切行之有效的基本故事类型都已被用尽。这就是当你写出一个新故事后,总会有人感到它在某些方面与以前的某个故事有相似之处的原因。这种状况对我们来说是既有利又有弊的。它的利处在于使我们有丰富的创作遗产和创作经验可供借鉴。尤其是对于初学者,模仿成功剧本的结构形式不失是一种学习上的入门途径。而它的弊处,就在于你呕心沥血编出来的故事,总难免有落套的危

险。因此在当代,避免落套便成为了每一个编剧在每一次创作中都要面临的课题。欲求避免落套,第一要多读多观摩前人的作品,以求尽可能多地了解各种类型的故事的写法。只有见多识广,才能知道什么东西是陈旧的什么东西是新鲜的,从而使你能够有意识地去舍旧求新。第二要在故事的立意方面下功夫,在故事的类型已被基本用尽的今天,对于故事的出新,其关键就在于立意。每当你构思一个故事时,先要扪心自问,这个故事的立意有无与众不同之处?如果它的立意的确是独特的,就有可能在很大程度上避免落套之嫌。同样都是罗密欧与朱丽叶式的故事,由于立意的不同,有的可能会显得很俗套,有的却可能给人以全新的感受。所以说故事构思的出新,不仅仅是一个艺术技巧问题,还是一个思想深度问题。

在构思故事时还要考虑到广播影视艺术的表现手段和艺术类型,不同类型的广播影视艺术对脚本形态的要求很不相同,有的素材本身就决定了它只能适应某种类型。像《春天的故事》那样意念性强、跨越性大、事件抽象而又不宜过多虚构的题材,只能写成MTV歌词,充其量搞成电视散文;“三大战役”、“长征”这类题材若用电视散文或电视小说来呈现,怕是“船小货大”难以承载,若搞成长篇电视报告文学,恐怕再现历史真实场面难以做到,只好编成剧本,制作成电影、广播剧、电视剧。即便是块可以编剧本的材料,也要将它是适于喜剧、正剧、动作片还是悬疑片的趋向判断准确方可动手。

第二节 结构、冲突与人物设置

选好题材,经过构思,我们就要动手搭作品的结构了。

结构占一部影视文学作品成败关键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,升高自下,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。但基础好,框架也要搭得好,才是一座完美的建筑物。

一、结构的主要任务是“拧麻花”

所谓结构,就是构思好你的故事走向、人物关系、情节高潮、主题思想。美国好莱坞总结出一套编剧规律,即:开端,设置矛盾,解决矛盾,再设置矛盾,直至结局。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。而我根据自己多年的写作经验,总结出一套剧本的写作规律:即3分钟一个热点,5分钟一个反差,10分钟一个高潮,三场大戏一个“爆炸”。

所谓3分钟一个热点,就是要求你在3分钟左右,制造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较大的冲突。所谓三场大戏,由于一部电影由90分钟组成,所以你必须在30分钟左右达到一次冲突高潮。至于一个“爆炸”,那就是全剧最震撼人心的爆发点,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,将观众的情绪推到极致,却又意犹未尽……这里主要谈的是结构规律,具体的技巧将放在后面的章节论述。

有人说写作的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,颇觉这种说法不是文字游戏,就是理论游戏,本身就是一种无技巧的技巧。像天书一般,玄之又玄,实在令人难以掌握。戏剧受舞台的限制,才创造出严格的“三一律”,广播影视也自有它的限制,自有它本身的写作规律。一个剧作家,写舞台剧本,或者写广播影视剧本,都会自觉不自觉地按约定俗成的编剧规律创作,万变不离其宗。

众所周知,观众到电影院看电影,灯光一闭,是来做梦的,做地地道道的白日梦。有些事情在生活中做不到,我们才在电影营造的梦幻中获得精神上的满足,获得共鸣。比如帝王豪华的宫廷生活,名人们罗曼蒂克的爱情,你死我活的战争,旅游、探险、猎奇等等。一部电影放映90分钟,要想让观众在黑暗中坐这么长时间,你必须不断给他强烈的刺激,或欢乐,或悲哀,或紧张,或愤怒,或惊恐,或惶惑……没有刺激,观众的视觉神经疲劳了,很快就会睡觉,或者离开电影院。剧作家必须根据观众的心理,按着严格的规律构思剧本。

一般情况下,一位成名编剧被请到电影厂或电视台写剧本,制作方会给你委派一个责任编辑,协助你结构剧本的大轮廓,即现在影视界所说的侃戏。编辑是你的助手,也是导师,也许他写不出剧本,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,陷在误区里难以自拔,“山重水尽疑无路”的时候,他会及时指点迷津,帮你出主意,想办法。让你茅塞顿开,感到“柳暗花明又一村”,重新又回到彼此都能接受的正确的思路上来。一部作品的好坏,很大程度取决于作者和编辑、导演的沟通,即大结构、大思路、大方向能否一致?每一场戏侃得透彻不透彻。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,有人出人物,有人出情节,有人出幽默……剧本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。

如果你立志从事广播影视文学创作,那么就不要再孤军奋战,天马行空,“三个臭皮匠,顶个诸葛亮”,“三人行必有我师”。最好能交一些有共同爱好的同学、朋友,和他们一起研究、讨论脚本的欣赏、学习和写作。结构出剧本的大框架,丑媳妇总得见公婆,不妨找个有写作经验的老师看看,等人家提出中肯的意见再动笔,从善如流,以免事倍功半,挫伤你创作的积极性。

现在我们作出结论：理清楚每一条线索，想办法将它们拧成“麻花”，搭好故事的大小结构，才能下笔如有神。

二、结构最重要的元素是矛盾冲突

矛盾存在于一切事物之中，是生活发展的原动力。同样，矛盾也贯穿于剧本始终，没有矛盾便没有戏剧。

一个优秀的剧作家，必须具备自相矛盾的能力，自己跟自己过不去，自己战胜自己。你就像那个可笑的寓言一样，是个制造兵器的卖家，先宣传自己矛有多锋利，什么样的盾都能戳穿；再宣传自己盾有多么坚固，什么样的矛都穿不透。所不同的是他是个商人，你是个剧作家，目的都是推销自己的产品。

如果有人问：用你的矛攻你的盾，哪个更厉害呢？

你要毫不犹豫地回答：假如剧情需要，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，同样厉害！

一个会讲故事的人，就是一个善于设置矛盾，善于解决矛盾的人。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，但是水浅，它够不着。这样，乌鸦和想喝的水就形成一对简单的矛盾，怎么解决矛盾呢？聪明的乌鸦想出办法，叼来众多小石子扔进瓶里，增高水位，它就如愿喝到水了。再如阿凡提打油的故事，他买油时只拿一个碗，碗里盛满了，卖油人问还剩点油往哪儿放，阿凡提一翻碗，请他倒在碗底里。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。矛盾必须解决，否则这个故事也不会流传千古了。于是攻城人想出个绝妙的办法，将士兵藏在木马肚子里，任

凭守城人缴获木马。待夜深人静,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。编剧就是要做一名先造一座坚固城池的人,然后殚背竭虑,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。所以我提醒你,一定要做一个自相矛盾的人,在一部广播影视作品里,不断地以子之矛,攻子之盾。

要是有人请你写一部旅游的故事片,如果一帆风顺,没有矛盾,也就没有故事了。你必须设置矛盾,设置障碍,让自己不能一帆风顺到达目的地,那才有戏。假若我们剧中的男主角失恋了,他想坐火车去外地散散心,抚慰一下自己的伤痕。你千万不要轻易让他碰上一个美丽的姑娘,像诗歌里描写得那样浪漫,一见钟情,相见恨晚。那就自己钻进死胡同,走不出来了。我随便放出触角,就会这样设计矛盾,偏偏让他在旅途中碰到抛弃过他的女人,不是冤家不聚头,他仍旧痴情不改。可女人已经有了新的心上人,出来度蜜月来了,这就造成对男主角强烈的刺激。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,以至停车、误点。让男主角想躲开那对新婚夫妇也躲不开,让抛弃过他的女人,在危难之中重新认识她爱过的两个男人。单就人物而论,男主角本身是矛盾的,女主角见了他也是矛盾的,女主角的丈夫见了他同样矛盾,诸多潜在的矛盾因素碰撞在一起,能不爆发冲突吗?冲突即是矛盾。

剧本中经常出现这种情况,大矛盾里套着小矛盾,小矛盾引爆大矛盾,一个矛盾解决了,另一个矛盾激化了,从次要地位上升到主要地位。或者一个矛盾激化了,无意中却解决了另一个矛盾。

我再看美国剧本《绿卡》。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。一开始两人住在一起别别扭扭,法国人的浪漫和美国人的豪爽,很难融洽。这就形成剧中的主要矛盾,两个人虽互相讨厌,却为了相互的目的,不得不作戏给移民局看,搞得啼笑皆非。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,前功尽弃。移民局官员将男主角押送出境前,主要矛盾激化了,无意中解决了另一个矛盾。女主角由讨厌他,到长时间的不断接触,发现自己已经爱上了他,两人都难舍难分了……

世界上的事情千奇百怪,生活中的有些矛盾无法解决,编剧也同样解决不了。那也不必奇哉怪哉,编剧不是圣人,不是什么矛盾都能解决的上帝,留给观众思考好了,反倒更显得余音绕梁,经久不息。

这里要着重指出一点,设置矛盾需要找出其合理性,解决矛盾需要找出其必然性。令人猛一看上去,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。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,如果你的矛盾设置的虚假,或者不恰当,那么谁都不会买你的账。就是说,你的剧本失败了。

毋庸讳言,编剧的艺术,是遗憾的艺术。智者千虑,必有一失,缺点和不足是不可避免的。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。影视剧是集体智慧的结晶,编剧只是一度创作,为人作嫁,剧本交出去,尚待导、演、摄等二度、三度创作的加工和提高。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,只能留下难言的苦衷。

如果你在剧本中假设,一个普通的农村小伙子,因为是一位女电影明星的影迷,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,嫁给了小伙子……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》。问题是双方的地位、环境相差悬殊,落花有意,流水无情。仅靠写信和送花就能打动电影明星,解决矛盾的方式不能令人信服,你必须重新考虑矛盾设置的合理性,千方百计地自圆其说。

假如换一种思路,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。她的心灵受到极大的打击,四下走投无路,情绪灰到极点,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,你的矛盾设置和解决就成立了。电影明星本来不可能爱上他,现在完全可能了。你的故事虽苦涩,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。

由此可见,没有矛盾就没有戏剧。

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,一个矛盾解决了,另一个矛盾又产生了,彼此之间的关系可以转换。一个初学写作者,应该学会善于制造矛盾,自相矛盾。用你的矛攻你的盾,攻无不克,战无不胜。

三、结构中占核心地位的是人物

所有的文学形式表现的核心都是塑造人物,即使诗歌也一般无二。俄国伟大诗人普希金,在长诗《欧根·奥涅金》中,塑造出奥涅金这个“多余的人”的形象,至今栩栩如生,历历在目。像奥涅金这样无所事事的典型,今天仍旧活在我们的身边,且比比皆是,司空见惯。

广播影视文学和其他文学形式相比较,惟一不同之处是小说、长诗一般都要大量描写人物的心理活动,影视剧本却很少描写心理,必要时写点简单的心理提示,画龙点睛。除非剧情需要,不得不加话外音,讲述一下人物特定时期的心理活动。我们早年看过

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,这种表现手段基本淘汰了。

我们想一想读过的小说,看过的影视剧,可能随着时间的推移,故事的情节早已模糊或者忘记了。可是那些鲜明的人物,永远浮现在你的眼前,伴随你成长、生活,难以磨灭。读过《雷锋的故事》这本书,至今你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·吉诃德恐怕谁都熟悉,一闭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的差异悬殊,西方人认为堂·吉诃德是个勇于追求的榜样,而我们大多认为他是个疯疯颠颠的小丑罢了。你要写好一部剧本,想塑造出几个性格迥异的人物形象,必须求助你的生活积累,求助你的观察和体验,才能做到胸有成竹,胜券在握。

尽管人的性格随着特殊环境的磨砺,可能发生变化,我们塑造人物不能简单化,应该像多棱镜折射太阳的光辉,具有多面性。但根据个人血型、气质的不同,可大致划分为4大类:内向型、外向型、抑郁型、冲动型。除了这4种性格之外,我把某些不属于正常性格范畴的人,列入古怪型。

俗话说,三个女人必讲丈夫,三个牧童必谈牛犊,仔细想想一点不错。你观察一下吧,生活中,不管干什么职业的人,都带有他那个行业的基本特征,往往三句话不离本行。文人必定谈文化,教师必定谈学生,商人必定谈钱,医生必定谈病例,警察必定谈案件。即使是小偷,在火车站或者汽车站遇到这类人,他的眼神儿和普通旅客绝对不一样。一般旅客急着赶车,眼睛只盯着剪票口。小偷的眼神儿却左右乱转,目光专门盯着旅客的衣袋或者旅行包。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,我们必须具备观察人物内心的经验和能力,这也是塑造性格的一种起码的手段。老舍先生在一篇谈观

察人物性格的作品里,举过一个急性子和慢性子点蜡烛的例子。急性子的人划了一根火柴,没点着蜡烛,他恨恨地甩掉火柴,骂一句自己:“真笨蛋!”慢性子的人没划着火柴,却摇摇头,叹口气,不说话。你看这两种人的性格,一下子就鲜明地呈现在我们面前了吗?

具体地说,在影视剧本中,常常运用细节塑造人物。你想写一个老辣世故的人,将他复杂的内心外化出来,怎么办呢?我们假设他家里来了一位客人,主人先从玻璃橱中拿起较名贵的茶盒,略一犹豫又放了回去。再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,这种茶叶是朋友专门从黄山捎来的,咱们一起尝尝味道怎么样?其一,从高级茶盒换作普通的茶叶,我们马上知道来的客人并不重要;其二,主人既会看人下菜碟,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,他的茶是朋友从黄山捎来的,是最好的茶叶。主人为人处事的城府究竟有多深?观众通过这个小小的细节,足可以略见一斑了。

你若想塑造出一个人物,必定将他或她的动作或语言推向极致,才能表现出鲜明的性格。在你的写作中,无论一个人物的行动或者语言,只要重复出现三遍,就能给观众造成强烈的冲击,留下深刻的印象。生活中也是这样,一个人一见面对你谈过三次钱的问题,这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,接连三遍盯着某个熟悉的女人,或许他恋爱了,或许他失恋了。电影不像小说,有足够的篇幅描写他的心理,让读者咀嚼回味。广播电视作品受时间限制,我们只能通过蒙太奇手段,迅速表现一个人物。你能在短暂的时间内,强调三次同一动作或语言,我想你的人物基本成立了。

初学写作的人,一般总是就事论事,就人写人,人物形象往往显得肤浅,不饱满,不立体。殊不知我们遇到突发事件的反映,处理问题的方法,决不是一时感情冲动,而是由前半生形成的世界观

决定的。你有什么样的生活经历,什么样的文化修养,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,感到悲观绝望。如果你历经磨难,九死一生,就不会在困难面前惊慌失措,而是凭着丰富的人生经验,去冷静地解决眼前的问题。双方一比较,前者软弱,后者坚强,两种性格迥然不同。

我们要描绘一个完美的形象,首先应该截取他一生的横断面打底色,然后再落笔。也就是说,你写他此时此刻的一举一动,都是以他前半生的经历为基础的,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,经过乔装打扮,改头换面,甚至面目全非了,也会在不知不觉中流露出自己过去的影子。大家看过美国电影《漂亮女人》,一个绅士收下一个妓女,并且喜欢上她,领她出入上流社会,试图把她改造成淑女。妓女也想改变自己的形象,努力按照绅士的要求去做。让绅士啼笑皆非的是,她的举止作派无时不流露出妓女的本色,搞得上流社会的女人都嗤之以鼻……我们且不管影片的结局怎样,起码作者深刻把握了妓女的特点,成功地塑造出这个人物形象,所以才惟妙惟肖,入木三分。

演员接到一个角色,导演常常要他们给角色作一个小传,从他的经历和生活寻找他现在的行动线。剧作家也是如此,不充分想明白一个人物的来龙去脉,木本水源,了解他或她的前半生,你是无论如何塑造不出典型性格的。人的性格是复杂多变的,仅用以上几点技巧,远远不能塑造出丰满的人物。还需要运用多方面的表现手法,深入挖掘人物内心的世界,进行整体的把握。

你可能遇到这种情况,塑造十个坏蛋的形象,比塑造一个好人容易得多。我不否认,畸形的人各有各的不足,容易抓住特点,好人基本都有共同的品质,正直、善良、宽容,费很多笔墨也难以区别。但我强调一点,好人并非完人,他也有其性格弱点。你抓住多面性来开掘,完全可能写出他的特点,即写出他的性格。

看过电影剧本《甘地》,我们不能不为作者笔下的好人震惊,佩服得五体投地。哪个观众都承认甘地是好人吧?而且是个大好人,是个英雄。要是我们写他,该如何着手呢?甘地出身于印度的贵族世家,在英国留过学,受过良好的高等教育,可谓一帆风顺。聪明的作者,偏偏从他毕业后去南非任职写起,写他的幼稚和幻想,也就是写他的性格弱点,让甘地在殖民地屡屡遭受挫折,完成他世界观的转变过程。直至甘地返回印度,才形成他的和平抗议拯救祖国的信念。从而在我们眼前展现的是一个有缺点的,有血有肉的令人信服的英雄。由此我们总结一下:写好一部作品,必须写出几个性格迥异的人物。若想塑造出理想的人物形象,应该首先截取他一生的横断面作基础,并立一个小传。表现你的人物时,切忌简单划一,因为每个人都有他的多面性。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。

万事俱备,就剩一字一句的“码字”了。后面将分三大部分,具体讲授“代言体”广播影视剧文学剧本创作、“韵文体”广播电视文艺节目脚本创作和“散文体”广播电视文学节目脚本创作。

上编 “代言体”脚本创作

“代言体”原本专指戏剧脚本的文体类型——戏剧的叙事和抒情主要靠剧中人物的台词,编剧写脚本属于“代人作言”,是谓也。广播影视文学中的电影剧本、电视剧本、广播剧本具有同类属性,故称“代言体”脚本。当然了,无论电影、电视剧还是广播剧,其中都有戏曲的一席之地,而戏曲脚本又是中国最早的代言体文本,因为它同时又是最典型的韵文(既有唱词、又有韵白),本书将其列入“韵文体”探讨。

研究代言体的这一编,主要包括:影视剧本的作用与文体类型;影视剧“结构体”及其一般态势;影视剧的故事情节;影视剧人物的配置与塑造;影视剧本的语言;广播剧本创作的特殊要求等内容。

名人有言在先:“不要相信小说作法之类。”以此类推,读者诸君也不要指望从此书或其他著述中学些“编剧法”便可以批量生产各类剧本。然而文学艺术创作总是有些规律的,了解、熟悉这些规律性的要领,对你独辟蹊径应视为一种必要的基础。如果说需要三个馒头才能填饱肚子、储足热量、投入创作实践,这里为你提供的是“第一个馒头”。

第五章 影视剧本的作用与文体类型

艺术的发展是互相借鉴和继承的。在中国的叙事文学中,故事性是最基本的因素。故事可以是讲的艺术,这便成了评书、传奇;可以是唱的艺术,这就成了各种曲艺说唱;它也可以是读与诵的艺术,这成了广播剧和诗剧;以后发展为演的艺术,于是就有了戏曲和话剧。话剧以说话的方式表现故事和现实主义的创作原则为电影的发展开辟了道路,电影从话剧那里继承了除技术之外的全部的创作手段。不同的是电影没有了剧场、舞台的现场互动,不再需要演员现场一遍又一遍地实地表演来扩大演出场次。

电影被称为世界第七大艺术,它是电视机没有普及之前最有影响的艺术,也是大众文艺消遣的最普通的形式。其影响力遍及中国的城乡乃至偏僻山村,除个别边远地区的老人,现代的中国人几乎没有人没看过电影。电影是一种银幕剧,它是在话剧的基础上形成的,如果去掉技术和镜头的因素,电影也可以称为话剧。不同的是,电影是通过对演员表演的拍摄,通过剪辑来组合的镜头,为观众直接呈现演员的表演,从而流畅地讲述一个完整的故事。(需要说明的是,作为戏剧艺术框架里的电影,只取其中的故事片作为对象。在电影艺术中同样辉煌的记录片、科教片等等因而不在于戏剧的概念范围之内,暂且略而不谈。)

电影让人虚幻地进入现实。它还原了戏曲的品格,以民间色彩的明快的叙述风格、饱满的生命激情、委婉动人的爱情故事,把人的精神从庸俗的世态的茧缚中超脱出来,让生命爆发出创造的

激情。传统的现实主义刻意营造一种美丽的幻境,引导观众处身其中,在短短的90分钟时间里,享受一个群体共有的快乐,体验一种别样的生活。

抚今追昔,新中国建立之后的一段时间里,我国电影艺术出现了一个黄金发展期。建国的当年,我国拍摄了第一部故事片《中华儿女》在1950年第五届捷克卡罗维·发利国际电影节上一炮打响,荣获“为自由而斗争奖”。这是新中国成立以后第一部在国际上获奖的影片。其后,著名导演凌子风把作家梁斌的著名小说《红旗谱》搬上了银幕,开始了改编文学名著的电影种类。从那开始,新中国的第一代电影人,认认真真地为艺术而献身,拍出了一部又一部政治倾向鲜明、主导精神向上、情节引人入胜、人物形象生动的电影。这些影片,从题材上大体可以划分为“战斗故事片”(如《英雄儿女》、《红色娘子军》、《董存瑞》、《铁道游击队》、《地道战》、《地雷战》、《南征北战》等等);“生活故事片”(如:《今天我休息》、《女理发师》、《万紫千红》、《雷锋》、《哥俩好》、《锦上添花》等等);“历史故事片”(如:《林则徐》、《甲午风云》、《李时珍》等等);“民族风情片”(如:《山间铃响马帮来》、《芦笙恋歌》、《冰山上的来客》、《边寨烽火》、《五朵金花》等等);“公安反特片”(如《铁道卫士》、《国庆十点钟》、《羊城暗哨》、《秘密图纸》、《虎穴追踪》、《沙漠追匪记》、《古刹钟声》等等)。“文革”十年基本上没有被观众认可的故事片产生,反复播映的是对京剧样板戏的舞台复制,仅有的几部充满“革命”味道的故事片也没有在观众中留下印象。

20世纪80年代以来,中国电影起死回生,再度突飞猛进。相继涌现了《秋菊打官司》之类的农村题材片,“三大战役”之类的革命历史片,《开国大典》、《重庆谈判》、《席卷大西南》、《七七事变》、《宋家三姐妹》、《铁血大动脉》等领袖人物传记片,《红高粱》之类的探索片。特别是《少林寺》、《英雄》之类的动作片,《霸王别姬》之类的艺术片,填补了新中国电影的空白。90年代末期,引人瞩目的

娱乐片以“贺岁片”的名称引起大众注意,为中国电影注入了市场生机和“票房意识”。《甲方乙方》、《不见不散》、《没完没了》、《手机》……纷纷亮相,闯开了中国电影产业化、市场化的大道,也全方位地促进了我们的电影文学创作的发展。

从2000年起,人们已经开始把电影从单纯的休闲娱乐欣赏,列入普及教育的教材,中小学生语文课本和素质教育都列入了一批有关的电影故事片,让中小学生从电影中直观地感受亲情、友情,让孩子们在电影中感受爱人和被人爱的正常的人际关系,注重人与人之间的沟通,培养他们真善美的情怀。首批被列入新版初中语文第一册的电影就有《母女情深》(又名《常在我心间》,美国)、《手足情未了》(又名《雨人》,美国)、《英俊少年》(德国)、《天堂回信》(中国)、《漂亮妈妈》(中国)、《落河镇的兄弟》(中国)、《龙的心》(中国香港)、《妈妈再爱我一次》(中国台湾)……等等。对于小学生来说,通过电影的直观教育,比起阅读课文、听老师的讲解,二者所给予他们的感受、印象以及潜在的模仿性,显然是不可同日而语的。按照新版语文课本接受教育的一代,将会是更加明朗的“读图时代”的人,相信他们会把电影艺术、影视文学推上一个更新的高度。

电视剧是一种屏幕剧,它是在电影的基础上形成的一种新的演剧艺术,和电影有着千丝万缕的关系,所以有的人也认为电视剧和电影是同一种艺术,这就是所谓影视艺术同一论。也有的专家持光影决定论,认为只要电不变、影不变,电视剧就不能与电影分家。众所周知,电影已经有了百年的历史,已经形成了一套表现手法和艺术理论,是电视剧艺术的基础,例如蒙太奇语言、拍摄方法、镜头运用等等,这些都为电视剧艺术所继承,二者的关系的确是十分密切的。

电影艺术、电视剧艺术与其他艺术形式一样,是特定时期意识形态的产物,也是人类关注自身历史发展,关注人的生存环境和心

理环境的特有表现,它有着其他艺术的共性,即人的艺术。它和其他艺术形式一样具有艺术的四项基本功能:认识功能、审美功能、教育功能和娱乐功能。它是艺术大家庭中的一员,具有和其他艺术形式同等的反映功能。不同的是,影视剧艺术既具有固定的时空定位,又能够在时空中自由穿行,强势媒体作用使影视剧具有强于其他任何艺术形式的渗透性,因而,它的四项功能的潜力得到最大限度的发挥,它的意识形态属性也得到最强势的表现。电影、电视剧艺术的发展,奠定了影视剧本在文学殿堂上不可替代的位置。

第一节 文学剧本在影视艺术中的地位与作用

任何一部优秀影视剧的完成,不可或缺地要包含三方面工作:杰出的剧本创作,高明的导、表演艺术,精巧的后期制作。

无论在理论上,还是实践中,百年来的史实都告诉我们:一部真正艺术的影视剧的最后成功,必须以杰出的剧本奠基。

对此,吉甘在《论导演剧本》中有过这样一句话:“导演可能用一部很好的剧本拍出一部很糟糕的影片,但他绝不可能用一部很糟糕的剧本拍出一部很好的影片。”日本著名导演黑泽明则道:“弱苗是绝对得不到丰收的,不好的剧本绝对拍不出好的影片来。剧本的弱点要在剧本完成阶段加以克服,否则,将给电影留下无法挽救的祸根。”^①

既然剧本的地位与作用已经确立,于是,就出现了影视剧本的文体定位问题了。影视剧本与文学的关系是什么?它只是供导演使用的一种文字资料,还是本身也可以是具有相对独立艺术价值的文学体裁之一?

^① 转引自《剧作结构的基础》《世界电影》1984年4期。

对此,演艺圈和文艺理论界众说纷纭,各执一端。

有些圈内的从业人员乃至一些学术界的专家学者谈及某部电影往往如是说:“谁谁片子如何如何……”而这“谁谁”者,指的是导演。就电影、电视剧创作的全过程而言,把某个片子只视为导演的艺术成果,无疑过于偏颇,甚至显得缺乏起码的常识。用美国影人温斯顿的说法:“创造性的电影制作所包括的不是一个而是几个过程或阶段。这些阶段,通常叫作写作、导演和剪辑。”法国影人让——吕克·戈达尔所用术语稍有不同:“制作一部影片包括三个工序——思考、拍摄、剪辑。”^①轻视“一剧之本”的创作,认为只要有高明导演的闪展腾挪,就可以独创天下、引领风骚,在某种程度上已经成了当前我国影视创作不尽人意的病源之一。

诚然,在早期(默片)电影制作中,剧本处于无足轻重的地位。电影诞生于1895年,是一门年轻的艺术。而电影剧作的出现比电影还要晚25年。电影在其早期,只是对生活的简单摹仿、机械照相,如卢米埃尔兄弟拍摄的《火车进站》之类,因此还不需要什么剧本,摄影师一人就是全方位的电影制作者,他身兼构想、导演、摄制、剪辑数职,简言之,他就是电影。稍晚些时候,电影银幕上开始出现稍加编排的片断生活镜头,以表现一些有趣情景。这时,就已经有了些拍摄前的创意构思,如还是卢米埃尔的《水浇园丁》之类。然而,就是到了默片的高峰,已经出现了像大卫·格里菲斯的《一个国家的诞生》与查理·卓别林的《摩登时代》的时候,剧本也只是提供一个较为详细的情节构思或故事梗概,虽然功不可没,但影片的完成,主要还当归功于导演与摄影师的创造性劳作。上世纪20年代后期有声片的出现,顿时使剧本创作在电影制作全过程中占据了不可替代的重要位置。匈牙利的电影理论家巴拉兹道:“有声电

^① 温斯顿:《作为文学的电影剧本》,中国电影出版社1983年版。

影诞生后,电影剧本就自动跃居首要位置。”^①其“自动”两字用得非常精妙——充分体现了一种自然而然、不容置疑的气势。而电影到了其成熟期,即真正的现代“艺术电影”出现后,剧本创作——这电影制作全过程第一环节的艺术奠基作用,就更不可熟视无睹了。

约翰·加斯纳在美国有史以来出版的第一批电影剧本集之一的前言中,则第一次提出了一个相当大胆的论点,认为“电影剧本不仅可以看作是一种新的文学形式,而且可以看作是一个独立的极其重要的形式。”^②

评判其是否属于文学文体,首先就要确切把握文学文体的特质。

公认的文学定义是:以文字为媒介,通过艺术形象,真实地反映生活。而小说、散文、诗歌、戏剧(主要指话剧剧本)等均以不同特色遵循了这个原则,故大家公认它们都属于文学文体之列,并均为重要形式。

那么,作为影视剧本,是否也符合上述定义?结论是:影视剧本是可供导演作为拍摄蓝图使用的,一种独具特色的,与小说、诗歌、散文、戏剧(舞台本)等并列的重要文学体裁。

第二节 影视剧本的文体类型

影视剧本的文体,必须与表现的内容相适应,所谓“量体裁衣”者,是也。内容含量不同,其载体也必然不同。因此,我们在“发现”可供写作的素材之后,要选择适当的体裁作为内容的载体。有些剧本,本来只是小品或短剧的内容,却不加节制地敷衍成单本剧

① 巴拉兹《电影美学》第264页。

② 转引自温斯顿《作为文学的电影剧本》序言,中国电影出版社1983年版。

乃至连续剧,好像只有长剧本才能算“大作”,结果,情节拖沓、人物散乱……内容既“水”,味道必淡,又何谈艺术之有?

其实,“大作”的标准,绝不在篇幅的长短,而只在艺术的有无与高低。短剧往往出现精品大作,具有长久的艺术生命,长篇巨制却多见“雷声大、雨点小,过眼烟云”类轻浅粗糙、令作者汗颜之篇。

因此,在进入剧本创作之前,必须确切把握影视剧本的文体类型,才能避免以后的尴尬、难堪。

影视剧本的文体类型,大体可分为以下几种:

一、电视小品与短剧

电视小品与短剧是篇幅最短的电视剧。一般撷取社会生活、人事情景的某一极小的片段,以小现大地反映,表现有一定普遍意义的人文内涵。通常情况下,人物仅一两个,情节简单、集中,但具有极强的艺术营构。播放时间一般在20分钟以内,甚至只有短短的几分钟。

在这里要特别指出一点:电视小品或短剧并不等于电视频道里经常播放的相声小品或话剧门类中的小品、短剧等。后者只是“借鸡生蛋”,通过电视这种传媒来“表现自我”而已。真正的电视小品或短剧,必须是具有影视表现艺术特色的那类作品。因此,人们所熟悉的诸如《超生游击队》之类,尽管他们具有不坏的艺术欣赏价值,却绝不能与电视小品或短剧创作混为一谈。

另外,电视小品与电视短剧若细分,还有差别的。我们且看电视小品《赛聪明》:

一个城里人与一个乡下人同坐火车车厢里。城里人处处显示自己的聪明。

城里人:咱们打赌吧!谁问一样东西,对方不知道,就给对方一块钱。

乡下人想了想:城里人比我们聪明,这样赌我得吃

亏。要是你问我答不出来,只输五角怎么样?

城里人自恃见多识广:就让你!答不出来,我输一块,你输五角。

乡下人:那我先问了——什么东西三条腿在天上飞?

城里人答不出来,输了一块钱。之后,他向乡下人也提出这个问题。

乡下人老老实实地说:我也不知道。

乡下人掏出五角钱给城里人:看来,咱俩都不大聪明。

城里人望着乡下人手里的原本是自己的五角钱,尴尬。

再看电视短剧《他们住在哪条街》,这个短剧叙述了这样一个故事:骑车进城的农民将一个骑车上班的女工撞倒了。女工受了伤,车子也坏了。农民将女工的车送去修理,让女工先骑自己的车回家。女工回家后,受到丈夫的指责——因为农民的车没有自己的车好,况且受伤后不该为几句好话就放农民走。第二天,夫妻俩怀着忐忑的心情来到约好的地点,等待农民来还车。农民果然把车子还来了!夫妻两人喜出望外。农民回到家中,将撞人的事告诉了妻子,两人带了一篮子鸡蛋,进城来看望女工。但女工留下的地址是假的,他俩找不到要看望的人,但仍一边走、一边问,执着地寻找着……

上述例证,多少可以看出电视小品与短剧的一些区别:

电视短剧,虽然短,但一般应是有头有尾的“戏”,有较为完整的情节,而电视小品则不然,它只是具有特定内涵(思想文化或艺术风趣)的生活片断、人物言行乃至某种细节,它不要求完整。

它们的相同处则为:篇幅精短,情节凝炼奇妙,极富生活情趣,寓哲理沉思而小中见大。

在某种程度上说,电视小品或短剧的创作最难,它对作者的艺

术功底与生活见识往往有最严格的检验——因为它只能截取生活很小的某一片段,而又要通过它,极具艺术引力地表现精深不俗的人文内涵,无论在内容挖掘与艺术表现的哪一方面,都不能有半点瑕疵。所以目前优秀的电视小品或短剧,尚属凤毛麟角,加之人们对“电视小品(或短剧)”的模糊认识,使相声小段、话剧小品与真正的电视小品、短剧“鱼目混珠”,就致使当前的电视小品、短剧的创作更为空缺。对此,从事影视编剧的人,应该有一种“拾遗补缺”的使命感了。

二、电视单本剧

电视单本剧,是由一个完整的情节构成的,有情节的发生、发展、高潮、结局的完整脉络,而且是一次将戏演完的电视剧艺术样式,其演播时间一般在五十分钟左右。从人物塑造、情节构成、环境展示等方面看,电视单本剧相当于一篇“短篇小说”的规模,于是也便自然与短篇小说有相似的特点,即人物较集中,主要角色一般不超过三个,情节紧凑而极富跌宕曲折之妙,结构完整而无杂散零乱或拖泥带水之病。

就整个电视剧家族来说,单本剧还是较为短小的艺术形式。(我国中央电视台播出规定,每集50分钟、三集及三集以下的电视剧为单本剧,三集以上为连续剧。)正因为其相对短小,能够施展多方面的艺术手段,进行更精致的艺术探索与追求,以给予观众以更为上乘的电视艺术的审美享受。所以,在有些国家对电视单本剧的制作十分认真,往往做多方面的艺术探索与表现,以制成精致的艺术品。而对电视连续剧、电视系列剧的制作则较为草率、粗糙,只是为了填充不能空缺的电视屏幕的演播时间而已。他们国内的电视剧评奖,也大都只评单本剧,而不评电视连续剧或系列剧,似有将后两者视为电视快餐,而只将单本剧尊为精品佳肴的意思。

我国目前的电视剧创作则有异于此:动辄便几十集乃至上百

集的连续剧,连篇累牍、充塞荧屏;电视评奖也只重长篇、忽视短剧,这里除了艺术观念的偏颇外,主要是受商业经营方面的操纵——长篇巨制可以赢得高额广告费,短剧再精,也往往得不偿失。对此,我们也许暂时还无能为力。但就电视艺术的发展而言,这种现状毋庸置疑是大为遗憾的。

我国电视单本剧创作,相对而言是贫乏的,但也有执着追求者的优秀之作慰藉人间,如《凡人小事》、《走向远方》、《太阳从这里升起》、《遗落在湖畔》、《巴桑和她的弟妹们》、《希伯克拉底誓言》、《月芽儿》、《丹姨》、《家风》等。

我以为,真正有志于电视艺术的编剧,应该在单本剧方面大下功夫。它既可以填补我国这方面的不足,也能在其中更充分地展示自己的艺术才气与创作神思。在目前我国电影不可能人人可为(体制与财力等制约)的情况下,在电视单本剧创作上施展身手,则无论对电视艺术的总体发展,还是对创作者个人的艺术建树,都有益而无害。

三、电视连续剧

电视连续剧,是分集播出的多部集电视剧,其中主要人物和情节是连贯的,每集只播出整个故事的一部分,但它也可以单独成立,只是要在结尾处留下悬念,以待下集时人物与情节再继续发展。它类似于我国的章回体长篇小说或长篇评书,往往在一集结尾处来一个“欲知后事如何,且听下回分解”的扣子,借以引起观众连续不断的观赏兴趣。

电视连续剧的每集也是50分钟左右,其特点就在于一集又一集地连续不断,故凡连续剧则必“长”。但这里要指出的是:并不是越长越好,尤其要避免不顾生活逻辑与艺术规则的“凑戏”、“拖戏”——须知,连续剧中若有哪怕只一集的造作或平淡(行内人称为“水”)则就有“一环脱落、整链离失”的危险。观众是容不得作

者的作揖解释或强拉硬按的。

由于电视营运的特定性,决定了电视连续剧在整个电视剧品类的播出中必然要占据主要位置,因此,电视连续剧的创作重要性是毋庸置疑的。好的剧作,不仅能充分体现电视艺术的多品格特性、获得很高的艺术价值,甚至能够体现一个国家、一个民族整体的人文素质、社会生态与心态,乃至成为某种“形象的历史经典”,令万众潜移默化接受的“意识形态教科书”,如美国电视连续剧《佩顿·普赖顿》至今已经播出上千集,仍然望不到尽头,英国连续剧《加冕典礼街》(又译为《加冕街典礼》)共1144集,连续播送了十五年以上,意大利的连续剧《达·芬奇》播出时,影剧院、酒吧间、娱乐场所几乎陷于停业,所有人都聚集在电视机前,几乎成了不可侵犯的“法定时间”……

我国连续剧起步较晚,80年代初摄制了第一部(九集)连续剧《敌营十八年》。之后,则有长足的进展,创作出《渴望》、《四世同堂》、《红楼梦》、《围城》、《努尔哈赤》、《雍正王朝》、《大明宫词》、《大宅门》、《长征》等受到观众普遍好评的作品,但相对总的播出数量(且不算未播出者)之多与较优秀作品过少而言,我国电视连续剧急须提高质量的问题是不容忽视的。

四、电视系列剧

电视系列剧也是一种分集播出的电视剧。与电视连续剧不同的是:它虽然有贯穿全剧的主人公及主要人物,但各集的故事情节并不连贯,每集的情节相对独立成篇,上集与下集之间并没有内容上的必然联系,最多只有某种相通背景而已。当然,既然是一部系列剧,就必定要有统一的人物、统一的主题、统一的艺术风格。像我国观众所熟悉的南斯拉夫电视系列剧《黑名单上的人》(12集)、美国电视系列剧《加里森敢死队》(26集)、《神探亨特》(54集)、前联邦德国的《老干探》(52集)、《探长德里克》(36集)等等,

我国的电视系列剧《济公》、《包公》、《儒林外史》、《西游记》以及反映现实生活的60集系列剧《中国刑警》等,都是各有特色的电视系列剧。

电视系列剧有两方面的优点:其一,就创作者方面而言,由于它每集的故事并不要求连贯,就可以在更广阔的层面及观点上,对社会生活、人间情景进行“随心所欲”的展示,进而使每集内容都能够精彩出新、别致有趣、引人入胜;其二,就观众方面而言,由于系列剧不像连续剧那样必须“连续”地看才能明白,而是随时打开电视机,不问前因后果就能津津有味地看懂一个相对独立的故事,这样,就不会出现看连续剧时那种“因一集没看、只好中断”的遗憾。

纵观中外的电视系列剧(包括上述较好的剧作),大都以惊险故事、警探情节、曲折案件为题材,以紧张、奇特的情节来吸引观众,这似乎已经成为系列剧创作的一条“规矩”了。(《我爱我家》是一个成功而少见的特例。)我却觉得,我们在编剧时是要吸取它们成功的经验,但绝不能为之限制,更不可画地为牢。电视系列剧的题材应该、也能够更为广泛、多样,其人文内涵与艺术品格应该、也能够更为博大深刻、绚丽多彩,比如除了以情节为主以外,能不能以鲜明的不同性格为主?能不能以散文诗般的情境(意境)为主?能不能体现舒缓的风格?……等等。这样,才能扩展电视系列剧的创作路数,使其在“电视快餐”的“大排档”基础上,再扩建出几层电视艺术的“雅座”来,进而使这个电视品类有更长足的发展。

五、电影(故事片)

对于电影这种样式,大家当然很熟悉了,无须多说。一般而言,它类似一部中篇小说的容量,播演时间在90分钟~120分钟(上、下集或上、中、下集者除外)。

这里只谈一点:电影与电视剧的创作有没有区别?

相对而言,电影更注重于形式——充分施展电影艺术的各种

视听手段:大画面、精制作、大全景的渲染铺排、中近景的精致调度、特写的匠心独运;色调的设计、光线的使用、构图的讲究;以及音响的穿插、蒙太奇的形形色色的体现……追求视听冲击力和人生哲理的启迪,好多电影没有完整的故事(张艺谋的《英雄》应属此例)。而电视剧(特别是连续剧)则以故事为根基、生命,一切审美理想和艺术追求,全部都要融于叙述故事的过程之中。电影和电视都是一种媒体、一种传播工具。但是,电影就是电影,电视就是电视,“电影”里边的故事片和“电视”中的电视剧也是两种不同的艺术。如果说相同,那是因为它们都用画面和声音来直观地表现故事。但电影不是电视剧,这不仅表现在拍摄的材料、工具方面,更重要的是表现在艺术的构成方面。

电视剧相对于电影而言,它的叙事特点是流线性叙事,它有效地克服了电影叙事的跳跃弊端,达到了叙事的完整性与细节表达准确性的有机结合,注重过程的表现,对观众形成了无障碍欣赏。电视剧相对于电影更注重情节表达。

电影是强制欣赏的艺术,在有限的90分钟的限制时间内完成一个主题的表达,并不顾及观众的思考意愿。而电视剧恰恰相反,它是观众自觉选择的艺术。因此我们说电视剧不是电影的派生物或电影的附庸,它是在新的技术支持下,借鉴电影的表现手段,形成的新的独立的艺术。

电视剧的观众是电影观众的千万倍,电视的覆盖面遍及全球。当代家庭固然有不同于影院的观赏环境,但也并非都在杂散随意的喧嚣之中。三世、四世同堂的大家庭已渐趋减少,三口乃至两口之家则广为出现;另外,随着居住条件的改善,家庭电视机前也不一定总聚集着一家老小,分室而居、各取所需、有选择地观看,已成趋向,尤其在硬件方面的升格——大屏幕彩电的日益普及乃至“家庭影院”的出现,更使电视剧与电影的观赏环境趋于一致……此外,影视剧在观看方面“并轨”的实际情况也已经证明,过分强调影

视的区别,也未免有些“学究气”。目前,就大多数观众而言,他们并不是在电影院而是通过电视机来观赏中外影片的。换言之,除了观赏效果因条件限制而有所影响外,就观众而言,电影与电视剧已经没有什么“本质”的区别了。

从艺术构成来看,电影是以相对简单的情节外壳包含一定主导意义的故事,它因时间条件所限,只能着重写人的命运和情感中的大事件,而忽略写事、写故事的过程。电影的叙事是跳跃性的叙事、片段性叙事,夸张一点说它是话剧片段的放大。电影区别于话剧的是以真实或拟真实的环境代替了无法随时移动的舞台布景以及场景切换的自由表现。但是从叙事上仍然属于片段叙事,也可以说是片段的有机连续,因此在欣赏上构成了一定的障碍,这也就是—些观众所说的有些情节没看懂的原因。情节前后的完整叙事和细节表达的准确叙事形成了电影表达的矛盾。

因之,在适当顾及电影与电视剧在制作及观赏条件不同等因素(尤其是制作经费方面)的前提下,单就剧本创作而言,是不应该将电视剧视为“下里巴人”的。国外的一些有识之士,已经有意打破藩篱,积极创作专为电视机播放的电影,并获得艺术与经济两方面的硕果,应为我们所借鉴。

第六章 影视剧结构体及其一般态势

第一节 影视剧“结构体”的涵义

将戏剧核通过横向、纵向的立体展开,即通过时间、空间的延展,所形成的具体表现影视剧内容的艺术框架,便是“结构体”。

结构体是“表现”阶段关键的一环,影视剧作成功与否,在很大程度上取决于结构体设计的优劣。古今中外的作家、文艺理论家,均强烈地意识到了这一点。如美国作家艾萨克·辛格当被人问及创作过程中哪一方面最困难时,答道:故事结构。我认为这最困难。一旦结构定了,写作本身——描写与对话——就随流而下了。^①前苏联作家法捷耶夫在《论作家的劳动》中引用托尔斯泰的话亦如是说:组织材料是最困难的任务;有时细节会使作家离开主题,有时相反,主要的东西没有具体地体现到必要的形式中。

那么,怎样才能理想地完成这个“最困难的任务”呢?我国清代戏曲理论家李渔的话可资借鉴:

作传奇者,不宜率急拈毫。袖手于前,始能疾书于后……尝读时髦所撰,惜其惨淡经营,用心良苦,而不得被管弦、副优孟者,非审音协律之难,而结构全部规模之未

^① 《冰山理论:对话与潜对话》,工人出版社1987年4月版。

善也。(《闲情偶寄》)

这段话说得好。为什么不少人写剧本,确实苦心积虑、惨淡经营了,而成品却不为人们所接受?不是细节不精,不是情景不美,只在于“全部规模之未善也”。因此,在具体动笔写作剧本之前,必须缜密地谋篇布局,对结构体作一番认真的匠心设计。

第二节 影视剧“结构体”的一般态势

影视作品与其他叙述类艺术作品的结构态势基本是相同的,无论是所谓“封闭式”结构也好、“开放式”结构也好,就其总体而言,大多都可以划分成三个部分,即开头、主体与结尾(不一定是结局)。

亚里斯多德对开头和结尾所下的定义是:

所谓“头”,指事之不必上承它事,但自然引起它事者,所谓“尾”,恰与此相反,指事之按照必然律或常规,自然的上承某事者,但无它事继其后……所以,结构完美的布局不能随便起讫,而必须遵照此处所说的方式。(《诗学》)

这段文字,可以说是对叙述类艺术篇章开头与结尾所下的科学定义。我国元代的乔吉则如是道:

作乐府亦有法,曰凤头、猪肚、豹尾六字是也。大概起要美丽,中要浩荡,结要响亮,尤贵在首尾贯穿、意思清新。苟能如是,斯可以言乐府矣!(引自陶宗仪:《辍耕录》)

这段文字,则对开头、结尾与主体都作了形象的概括说明。下面,结合影视剧的创作要求,我们作些具体的论述。

一、影视剧作的开头

常言道,万事开头难,好的开始是成功的一半……确实如此。首先,剧本的开头要体现全篇的风格、基调。其次,影视的开头应是全部内容展开的最好契机,也就是说,它既是最恰当、最自然的序幕,又是最精巧、最准确的起点。前者可顺利地接续“故事”(就形式而言),后者可艺术地把握事理(就内容而言)。

衡量一部影视剧的开头好坏与否,一个最简单的方法就是——看其能否在影片开始不超过十分钟(电影)或第一集(电视连续剧)内把观众吸引住,使观众“入境”。这也就是乔吉所说的“凤头”:一定要精巧引人或美丽动人。如果影片演了一大截儿,已经搬排了许多场景镜头,还没能使观众进入“情况”,就编剧而言,基本上已经奠定了败局。有的编剧或导演常常委屈、抱怨地说:“好戏在后边哪!你们再耐心看几集,就会觉得有味道了!”作为影视剧的编导,绝不能忘记根本的一点:观众是上帝。而上帝不受别人强迫、牵引,而是要强迫、牵引影视创作人员的!

开头如此重要,必须在把握全部预订内容的基础上选取开头。若非“全局在胸”,只凭一时的冲动,乘兴涂出,往往会陷入中途辍笔的窘境。

写好影视剧的开头,关键在于“截取”。事物有“过程”,人物有“历史”,而任何剧本都不可能纵谈概论。因此,截取是否恰当,既体现着作者水平的高低,又决定着影视剧的成败。具体说,如何开头呢?

大体有两种常见类型,即“悬念式”与“进行式”。

悬念式:

通过简洁的形象场面,在介绍主要人物与剧情背景的同时,提出一个“问题”,使观众产生强烈的悬念,热切关心起主人公或剧情的下一步情况,进而被剧情所吸引。这样的开头,自然要从生活的

某种冲突点或高潮处截取出来,再向下演绎了。例如由彭明艳、王连葵编剧的电视连续剧《今生是亲人》的开头:

小护士从手术室匆匆走出来,对被梦宁叫来的外科王主任说,正在被抢救的刘震需要输血。

梦平的脑子又一次“嗡”地响了一声。

刚才,她是在昏迷不醒的儿子被推进手术室的那一刻赶到的。丈夫敬贤把电话打到梦平工作的出版社时,编辑室的主任正私下向她透露说,这次准备为她争取一个副高职称的名额。当了快二十年的编辑,在中级职称这个台阶上“踏步”都快十年了,终于在五十岁以前能拿到一个高级的职称,梦平觉得这辈子可以向自己有个交待了。

可是,还没容梦平把这个好消息说出来,敬贤就告诉她,儿子学校来电话,在计算机系足球队当主力的刘震,头撞到了球门柱上。那上边有挂球网的铁钩儿……

这是梦平脑子里今天第一次“嗡”地响了起来。

“抽我的!”“我来!我来!”刘震的同学们捋着袖子涌了上来。

“别喊,别喊!”王主任挥挥手,问小护士,“血型?”

“正……验呢。”小护士有些胆怯地低下了头。

“这么半天,连血型还不知道,真够呛!”王主任训斥了小护士一句,转过来问梦平和敬贤,“你们知道儿子的血型吗?”

梦平一楞,和敬贤对视了一下,摇摇头:“还真没验过。”

王主任转身对小护士说:“还不快去验!”

小护士低着头,转身跑进了手术室。

“王大夫!”梦平一把拉住要往手术室走去的王主任,

“我是他妈妈。需要多少血，您抽我的……”

“梦平、梦平，你是B型血，不一定能用。”敬贤走上前一步，“王主任，我是O型血，您就抽我的吧！”

“这可需要几百CC呢！”王主任打量着这个快五十岁的、瘦瘦的中年人，“您的身体……”

“敬贤……”梦平知道他的体质本来就不太好。

“放心，我身体没问题。”敬贤笑着拍拍她的手，转脸对王主任说，“咱们抓紧时间吧！”

王主任看了看站在一旁的妇产科大夫梦宁，迟疑了一下，终于对敬贤说：“好吧，您进来。”

敬贤叮嘱梦宁关照好姐姐，小声安慰了梦平一句，跟着王主任走进了手术室，按照护士的安排，向抽血的诊室走去。

这时，小护士跑来，给正在换手术服的王主任送来了刘震的验血单。

“什么，AB型？！”

王主任用自己都不敢相信了的眼睛，瞪了小护士一眼：“血型不对，再验一遍。仔细点儿！”

可是，小护士第二次送来的验血单上，仍然明确无误地写AB型！

这次王主任真的是目瞪口呆！O型和B型的父母怎么会生出……？

难道，这孩子不是他们亲生的？

进行式：

这种剧本的开头，并不注重矛盾冲突的强烈、火爆，而是以较舒缓又简洁的笔触，将人物或事件的“现在状态”生动形象地展现在观众面前，使观众在不自觉间进入影视剧所要表现的“境界”里，与主人公感同身受、或与事局已无隔阂如身临其境，然后，也就必

然随着剧情“未来走向”的渐次演进，终入佳境了。在一定程度上，这种开头比前者更难、更须艺术功力——无论场面的展示、人物的表演、生活的情趣，都必须准确到位，又必须自然生动，一处草率，便易使观众掉头而去。例如由郑重、王要编剧的电视连续剧《大明宫词》的开头：

旁白 据你奶奶讲，我出生的时候，长安城阴雨连绵。一连数月的大雨将大明宫浸泡得仿佛失去了根基，甚至连人们的表情也因为多日未见阳光而日显苍凉伤感，按算命先生的理论，这一切主阴，预示着大唐企盼的将是一位公主的临世。

1. 后宫 白天 外景

绵绵细雨周密而仔细地覆盖住这座精致皇家小院中的每一个角落，通往禁闭着房门的主厅的砖红通道两侧，两排卫士纵向一字排开，雨水沿着他们铁灰色的冰冷头盔亮晶晶地滑下。透过雨雾，檐下横向站着一队神色淡漠的侍从，瞪着空洞木然的眼睛懒懒地注视着眼前铺天盖地的雨雾。风悄悄地鼓动着他们轻盈的麻制官服。于是，那瑟瑟抖动的宽大衣袖，就成为了此时死气沉沉的潮湿空气中惟一的一线自由。

突然地，门被拉开，两侧的侍从像是遭到了惊吓，又诚惶诚恐地垂下了眼帘，武则天沉沉地吸了一口气，眯起双眼，望着阴郁的天空，她腹部高高隆起，两手沉重地扶住腰部。

武则天 我要上朝！继而她果断地走出房门。

王伏胜 不能啊，您不能。我这就是跟您随便说说，其实没那么严重，哎哟，您慢点走……您可别急，没那么急，皇上正想办法呢。皇后，您听我说，情况没那么严重，

咱大唐百万雄师,文韬武略,还怕他小小的突厥不成!再说了,没准皇上使的是引蛇出洞的计策,等那不自量力的突厥再深入点儿,来他个一网打尽。哎哟,皇上直跟我说,别跟您说宫里的事,说是怕刀光剑影的,伤了胎气。您看我这嘴,您这往宫里一去,这不等于告我欺君之罪吗?您就饶了我吧!

王伏胜跑前跑后的,终于跪倒在大步流星的武则天面前,武则天身后是一长队惊慌的御医,带着各式各样的接生器具。

武则天 你起来!

王伏胜 臣不敢,除非您一刀砍了我!

武则天 我问你,你的命重要,还是大唐的社稷重要?

王伏胜 当、当然是大唐的江山重要,我的命如草芥,如果斩我能够救大唐山河,我肝脑涂地,在所不辞!可皇后您想想,您现在是两条命啊,万一有个好歹,我死十回也抵不了这份罪呀!请皇后三思……

众御医 (齐声)请皇后三思!

此时,武则天背后已跪倒一片。

2. 大明宫勤政殿 白天 内景

裴行俭 陛下,我已失定州、房州等边防五郡,萧业将军也已殉国。目前边境人心惶惶,百姓传谣言说朝廷已决意不再管他们,因此很多地方城门洞开,百姓自觉归顺突厥王。而突厥人嗜血成性,入城后即大开杀戒,劫掠一通后逃之夭夭,留下一池被鲜血染红的护城河水,惨不忍睹啊!我跟随先帝多年,与突厥的交战中从未遭此败绩。臣深知突厥人禀性,你追他跑,你稍有犹豫就会被

反咬一口。行军打仗,靠的是一个“势”字,我大唐屯军百万、气壮山河,仅凭一个“势”字就已胜券在握,而臣实在想不出陛下的道理,再如此按兵不动,难道非要等到人家打到长安城下再出击吗?臣现有萧将军捐躯前著下的血书一封,请陛下过目!

李治眉头紧锁,手中握着一枚铜钱神经质般地玩弄着,他看罢血书后,突然拍案而起——

李 治 混蛋,欺人太甚!传我的令,一定要活拿可汗,我要让他亲眼看看他是在跟谁作对!让他明白大唐的圣土绝不可以如此横遭践踏!

裴行俭 (跪下来,继而众臣伴跪)我愿请令出击,臣虽年逾古稀,但精气尚存,臣愿在此立生死状。(裴行俭咬破手指)如十天之内不奏凯歌,则以首级献上,臣身后是大唐如虹国威,身旁是大唐锦绣江河,身前是大唐无数的敢死壮士,臣以为,此次出征,成竹在胸,就请皇上赐旨吧!

众 (附和)请圣上赐旨。

李治注视着匍匐的众臣,先是激动,继而又有些心事重重。

李 治 (缓慢而艰难地)皇后怀孕几个月了?

3. 通往大殿的甬道,白天,外景

武则天 御医,御医。

御 医 臣在。

武则天 我怀了几个月了?

御 医 到月头就十二个月了。

武则天 人说十月怀胎,我为什么还生不下来?是你无能还是我无能?

御 医 这……不是您、我能控制得了的。

武则天 那是谁的意思？老天爷？你是说，老天爷跟我作对？

御 医 ……臣不敢！

武则天 那是怎么回事，整个御医房都是像你一样的草包吗？

御 医 古书上说，出此情况，不外乎两例：要么您怀的是大福大贵，要么……

武则天 怀的是个妖孽？你听着，我赐你一旨，如生下来果真是个妖孽，你就一剪子结果了她的性命，毫不留情！懂吗？

御 医 臣遵旨！

武则天 王伏胜，抬我进宫！

一行人匆匆地穿行于后宫长长的走廊里，向在茫茫雨雾中的勤政殿疾行……

4. 大明宫勤政殿 白天 内景

传令官 皇后到！

随着传令官的声音，背身而立的李治惊异地转身

李 治 皇后，你怎么来了？

武则天从王伏胜背上下来，苍白的脸上浮出一丝灿烂的笑意。

武则天 我听说皇上有难处，臣妾愿助一臂之力！

李 治 胡闹！你怀有身孕，怎么还这么毛毛躁躁？一旦着凉伤了胎气，你就不怕孩子有个好歹吗？再说，这是朝臣议事重地，无折是不可上殿的，你连这点规矩都不懂了吗？下去！

武则天 臣妾恰恰是有一折相奏,而且恰恰是关于我腹中的婴儿。

李 治 孩子出事了?御医,孩子怎么了?

武则天 臣妾请圣上从速发兵,以缓边境燃眉之急!

武则天说罢随即跪下,重臣皆惊异地侧脸望着武则天。

李 治 什么?不是你对御医说孕期应避免战事,滋养胎气吗?不是你求我先不要发兵,尽量避讳血光之色吗?

武则天 不错,臣妾是说过。但陛下可曾想到边关生灵涂炭,现在有多少怀孕的母亲正在遭受蛮人的蹂躏,有多少新生的婴儿正惨死在胡人的剑下?您可曾想到一旦突厥得势,长驱直入,李唐江山将会遭到怎样的创伤?陛下的英明又将会遭到怎样的伤害?而一旦我母女成为昏君之妻、庸君之女,那健康长寿又有何意义?你我又将如何面对祖宗的灵魂?国事为大,家事为小,忠孝不能两全,这是自古的真理。对皇室更不应例外,我腹中之子,与大唐基业相比,轻如鸿毛。我诚请陛下念我盼子之心,恕我一时疏忽国事之罪,也请各位忠烈栋梁原谅我一时的妇人心境。陛下,对于您给予我母女的深刻爱怜,我感激涕零,就请您在此赐予我母女一个机会,来报答您的恩情!十月怀胎,我这已是第十二个月了,如今孕期已过,就请陛下大胆发兵吧。我想您未来的女儿也一定会赞同您今天的英明决断!

李 治 说得好,媚娘!传旨:命安西都护裴行俭,为定襄道行军大总管,即刻发兵,讨伐突厥。另转告出征将士,你们不仅仅是为大唐山河而战,你们是在为大唐的皇后而战,为大唐未来的公主而战!我未降世的女儿等

待着你们得胜还朝的歌声,出征吧!

裴行俭(激动)谢皇上龙恩!不灭突厥誓不为人,皇后深明大义,臣代表出征众将士祝皇后及公主母女平安!请受老臣一拜!

武则天疲惫地微笑,含情脉脉地注视着李治。

李治 谢谢你,媚娘!

武则天终于体力不支,晕倒在大殿之上……

以上两种,通俗点说,就是“提问题”式与“讲故事”式。各有千秋,不能厚非彼此的。两种开头都有随手可拾的优秀影片或电视剧例证,在此,就不一一赘述了。

总之,开头可以千姿百态,但必须做到醒目、简洁、精巧。只有这样,才能既引起观众兴趣,又能顺畅、灵活地展开后面的内容。

开头的常见毛病是:或下笔千言而离题万里,或杂乱无章而不知所云,或旧景老事、滥调陈辞,令人生厌,或小题大作、虚张声势,造作牵强。以上四种,我们应力求避免。

二、影视剧作的主体

剧本的主体部分,完全可以也应该千姿百态、不拘一格。至于采用的结构手段,我们在下一章里要具体介绍与研究,在此暂不论述。只简单说一点,就是无论怎样的结构主体,都要充实饱满、自然灵动。

充实饱满,是要求主体部分的内容不可简单干瘪。有些影片看似题材浩大、场面恢宏,但只是表象化地图解某种众所周知的理念或教义,只是皮影戏般搬演几个人像木偶,这样的影片主体,很难吸引人,其艺术与思想价值也就无从谈起了。有的影片虽然人物与事件还真实生动,具有较好的生活气息,但人物的性格表现过于单向、直接,事件的展开过于狭窄、简单,这就如让一个有文化的成年人重回幼儿园、听阿姨讲故事了。——故事或许不坏,情节也

很曲折,但其含量毕竟单薄轻浅,再不能满足视听了。

自然灵动,则是指艺术表现方面不能死板、单调,沉沉闷闷,毫无情趣地向观众讲述,即使是一个挺有“意义”与“意思”的故事,谁又能耐其烦?!这样的影片无论国内或国外,都不乏见,像我国的《大河奔流》及再早些时期的那些“宣教片”,像美国《被告》、《我的生命》那类以法庭辩论为主要表现的影片,以及包括一些不无深刻含义的现代派影片,均在不同程度上存在此病。

主体部分展现的具体内容,后面将依次叙及。

三、影视剧作的结尾

之所以不说“结局”而讲“结尾”,是由于在具体的影视作品的最后,其“叙述”的处理有所不同,也就是有“封闭式”与“开放式”的不同。

封闭式的结尾,一般就是“结局”——或人物经曲折坎坷后终有了定格(或生、或死、或成、或败、或英雄、或邪恶……),或事件错综复杂后终有了结果。这种例证十分多见,不必例举。

开放式的结尾,一般则是“言有尽而意无穷”,人物的命运或性格也好,事件的结果或趋向也好,往往不作结论,而留给观众去思考与判断。当然,这种结尾并不是混沌恍惚、根本不可理喻、让观众去乱猜,而是让观众对该剧内容有了确切理解后,能够以各自的生活觉悟及价值尺度对“故事”进行进一步的阐发与体验。

结尾的具体形式自然也是不拘一格的。但也有一条必须遵循的原则——无论怎样的方式与类型,任何剧作的结尾都必须自然合理,不可有人为拼凑、主观归拢的痕迹,而要力求做到“瓜熟蒂落”与“水到渠成”。

我国清代李渔论到剧作的结尾时,写道:

其会合之故,须要自然而然。水到渠成,非由车庖。最忌无因而至,突如其来,与勉强生情、拉成一处。令观

者识其有心如此、与怨其无可奈何者，皆非此道中绝技——因有包括之痕也。^①

俄国的别林斯基与李渔不谋而合，他写道：结尾“必须是以事件的本质和性格的特点引申出来的。一切都朴素、平常而自然”^②。

结尾的常见毛病是——该收不收、情节拖拉，致使情境散失或高潮败落，或草率收场、虎头蛇尾，致使剧情窘迫而寡然无味。还有一种则是冗长议论、画蛇添足，这种现象倒不是特指通过画外音（影视剧里当然也有，但毕竟很少），而是以剧中人物之口喋喋不休地大发感慨或议论风云的那种。影视剧已经把内容直观地传达给观众了，则仁者见仁、智者见智，还要你“说”什么？在某种意义上，这种结尾只表现出作者自信心不足、艺术才力不逮而已。

第三节 影视剧“结构体”的基本原则

我国金代的王若虚道：“或问作品有体乎？曰：无。又问无体乎？曰：有。然则果如何？曰：定体则无，大体须有。”（王若虚：《文辨》）

这个说法很辩证，既指出任何篇章都要有大体的“常规”，又强调了一切行文都没有不变的“定法”。影视剧本的创作，自然也不能例外。影视剧是反映生活的，而生活本身千变万化，孰可人为规范？这就决定了影视剧及其组成因素——结构体不能死板规定而应富于变化。但问题的另一方面则是，结构体虽然要“与世浮沉”，乃至“随风俯仰”地有所创新，却不等于可以“随心所欲”地胡乱编撰。否则，物极必反，也将造成创作的失败。

^① 《闲情偶寄》。

^② 《别林斯基论文学》，新文艺出版社1958年版。

影视剧结构体的基本原则是——

一、结构体要正确反映客观事物的发展规律

客观事物虽然千姿百态,变化无穷,但总有其自身的固有规律与事物间的内在联系。因此,影视剧结构体虽然可以、也应该不拘一格、追新求巧,但绝不可忘记,要使这“新”有所皈依,这“巧”有所规范。而更重要的是——它最终应能够被人们所接受、理解、欣赏。别林斯基有一段论述小说创作的话可资借鉴:

任何现象合理性的标志,即是那一现象的必然性。你读华尔德·司各脱的小说,你知道是虚构的,是实际上没有的事情,可是你对于所叙述的事件仍旧极感兴趣,因为在这里,一切都是必然的,就是说,一切事件都发自人物的特征、发自他们的性格、天性及彼此间的相互地位与关系……而有些小说却不是如此,读过之后,它们模糊而混乱地浮荡在你的记忆里,像是你怎么也不能清楚地记忆起的、沉重而不相连贯的恶梦的碎片。为什么会这样?因为不是从自成一体的思想颗粒滋生出来、从而包含本身而非身外的必然性与合理性,它们是借抽象符号的表面粘结凑合起来,因此是纯粹偶然、任意的。不是由自发的精神的蓬勃之力创作出来,而是使用机械的思考和臆造制作出来的。^①

这段话,无论对于小说创作,还是对于影视剧创作,都有切实的针对性。在中外小说与影视创作中,因过分在文体、主要是结构体上追新求巧,反而削弱了艺术魅力、以至造成失败的作品比比皆是。在这方面,即使世界名著、经典影片,有时也在不同程度上有

^① 《别林斯基论文学》,新文艺出版社1958年版。

此弊端,在小说创作方面,例如蜚声文坛、获得众人崇拜的意识流经典作品——乔伊斯的《尤利西斯》,就因过分追求所谓的“内心世界的真实、自然”,而几乎完全不考虑客观事物的规律、内在联系与读者的接受能力,将近于纯粹心理的“意识流”搬到文学中来,虽然有其一定的艺术开拓意义,但作品的艰涩难懂,则是世所公认的。美国作家、曾获1978年诺贝尔文学奖的艾萨克·辛格就如是批评道:

他写得艰涩难懂,好让别人一直解释他的作品,采用大量的注脚,写出大量的学术性作品。在我看来,好的文学给人以教育同时又给人以娱乐。你不必唉声叹气地读那些不合你心意的作品。一个真正的作家会叫人着迷,让你感到要读他的书,他的作品就像百吃不厌的可口佳肴。高明的作家无须大费笔墨去渲染、解释,所以研究托尔斯泰、契诃夫、莫泊桑的学者寥若晨星,但是乔伊斯的门徒就需要具有学者的风度,或者说具有未来学者的风度。……乔伊斯把他的聪明才智用来造成别人读不懂的作品,读者要读懂乔伊斯,一本字典是远远不够的,他需要借助十本字典。大概读他的作品的人都是博士学位获得者或在攻博士学位的人。它们喜欢搞一些晦涩难懂的谜。这是博士的特权。^①

辛格这段话未免有些调侃、讥诮成份,但不可否认它包含着一定的道理。据说,全世界真正读完并读懂《尤利西斯》的人还不到十个。确实,就中国而论,尽管不少小说爱好者一提《尤利西斯》就赞不绝口以至五体投地,但认真问一句:又有谁真正读过全部原文、哪怕是译文?大都以此为时髦,人云亦云罢了。

^① 见《冰山理论·对话与潜对话》,工人出版社1987年版。

百年电影史中,也不乏其例。像阿仑·雷乃、罗布·格里耶等著名电影人的一些影片,由于过分追求艺术格局的创新,至今也基本上只在专攻电影的小范围研究者间有些印象。

当然,强调影视作品要遵循客观事物的规律、内在联系及观众的认识规律,不等于说影视剧作的结构要死板、平直、让人一览无余,在符合这个原则的前提下,完全可以、也应该丰富多彩、巧妙精深,使观众获得高度审美享受。比如影片《人到中年》的结构便是如此:它似乎完全不顾客观生活的秩序,“肆无忌惮”地将时间颠倒、将空间错位,以躺在病床上的女主人公陆文婷的内心“视界”为核心,时而倒叙,时而插叙,时而幻象,时而回忆,时而是主人公自身的联想,又不时插入亲朋好友的与她有关的片断忆思……表面看来,很是零乱,但全部影片看完之后,观众基本上能较清楚地把握陆文婷从一个朝气蓬勃的青年学生在生活的磨砺中逐渐成为一个身心交瘁、但仍正直善良的中年医生所经历的全过程。而且影片内的“零乱无章”的各个片断,最终都能在观众头脑中经过梳理而被安放到正常的位置上去,绝无恍惚迷乱之感。

至于黑泽明的影片《罗生门》的结构体更具其独特处:针对一个凶杀事件,它竟采用几个人物的视点分别叙述,而且叙述的内容又大相径庭、各不一样。这哪里有客观事物的发展规律?观众又该如何理解?……乍看此片,难免含混。但只要稍加品味,就会发觉内中的艺术营构、以及在这营构间所蕴涵的深层的人文内容。

再比如一些荒诞风格的艺术篇章,像陈村的《一天》,把一个人一生的生活过程浓缩到短短一天的时空内:主人公张三,早晨上班时,还只是刚接替父亲进厂的年轻工人,而经过赶班车、进车间干活的一个上午之后,就莫名其妙地成为中年人了。到了下午,他开始感到些疲乏,“徒弟”给他端来一杯水……到了下班时候,工会主席带着一些人来了,把他拉上一辆卡车,敲锣打鼓地把他送回家里,又把一块“光荣退休”的牌子挂到他家门框上!他依然麻木混

沌,接过“儿媳妇”端来的饭菜,告诉“儿子”,明天接自己的班,该进厂了。这不是更加离奇古怪、荒诞不经?……但对艺术表现稍有了解的读者或观众,都能清楚地体会出内中的含义,也会发自内心地赞叹这种艺术构思的不同凡俗。因为它与工人们平淡、单调的日常生活感受能产生强烈的共鸣——日日如是的机械般生活不就是天天如此、千篇一律的么?而人的一生不就是在这天天如此的日子中,像短短的一天般倏忽而逝的么?!

相反,表面上似乎真实再现客观事物面目的结构体式,由于它与人们的认识规律相脱离、与人们的感知习惯相违背,倒不能为读者或观众所接受。例如那些“纯影画”观念的影视剧体现:它们的结构形态完全“依顺”客观事物的存在形式,以至全篇没有人物、没有情节,只是些“美的照相”、“静物写生”的大量堆砌。很明显,这是搬照法国新小说派,将一切事物“非人格化”(新小说派代表格里耶语)的偏颇的艺术寻求。其结果是不言而喻的。

另一种违背这条原则的结构体则是:虽表象化地再现了生活中的人事、场景,但所有这些“真实的人事、场景”之间,没有内在的有机联系,这样的影片也是难以让人接受的。比如上个世纪50年代最早出现在法国的“真实电影”,它们强调“原始真实”,热衷于摄录“生活即景”而反对艺术加工,只一味追求细节真实。法国的鲁西是这派电影的代表人物,他的代表作《夏日纪事》完全由街头采访摄影得来的素材构成:主人公马斯林在街上逢人就问,你生活得怎么样?是否幸福?有什么不如意的事?……让路人随便讲自己的故事,影片对此毫无编排,碰到什么就拍什么。同时,马斯林也讲自己的经历,特别是战时的不幸遭遇,如此等等。如果说,作为一种有意为之的艺术反抗(出于对那些虚伪编造、欺骗民众影视剧的愤恨与反感),尚可理解,但要想成为真正的影视艺术精品,使广大观众接受,进而获得长久的生命力,则是绝不可能的。

二、结构体应为表现影视剧的既定题旨服务

我国南北朝时期的刘勰道：“凡大体作品，类多枝派，整派者依源，理枝者循干。是以附辞会义，务总纲领，驱万途于同归，贞百虑于一致，使众理虽繁，而无倒置之乖，群言虽多，而无分丝之乱。”（《文心雕龙·附会》）刘勰在这里是讲一般作品写作，影视剧本的写作也必须如此：其结构体犹如树木或江河，必有许多枝条、支脉。于是，整理支脉要依从主流，剪裁枝条要遵循主干，使影视剧的结构体符合主旨表现的需要，将各种内容汇集成有机整体，而没有悖谬混乱的现象。

在具体体现中，结构体应怎样体现这一原则呢？可从两个方面加以考虑：

其一，影视剧的题旨不同，其结构体也应不同，使之成为表现影视内容最适当、最有力的形式。比如同是写冷酷的社会环境与善良、正直的人物性格相冲突的题材，美国影片《末路狂花》的主旨在于表现残酷的社会环境对纯洁善良的女主人公的迫害，因此，它的结构体就在逼使女主人公不得不一次次犯罪，并以此为借口最终将她们杀害的阴险残酷的社会环境层面上展开，将其“以法律的公正面孔而虐杀无辜”的本质正面暴露在观众眼前。而日本影片《远山的呼唤》则不同，它的主旨在于歌赞下层小人物在残酷的社会大环境中所表现出来的正直善良的美好人性。因此，它的结构体就避免正面表现社会环境对两个主人公的迫害与摧残，而以大量篇幅，用散文诗般的叙述，在似乎毫无冲突的日常生活中，使主人公获得观众内心情感的认同。于是，当残酷的社会逼压突然而至之际，观众就不能自己地为两个主人公的不幸涌出由衷的热泪。

再比如同是“犯罪片”，一般的结构大都如此：因主旨是表现罪犯的凶残以及法律的严肃，所以其结构体大都由两大部分组成——罪犯凶狂残忍的作恶行径令人触目惊心或惨不忍睹，警方与

罪犯的斗智斗勇,最后正义战胜了邪恶。而美国1996年的影片《死囚168小时》其主旨在于通过表现罪犯对死亡的恐惧,却终于因罪恶深重而不得不以死来谢罪,所以其结构就迥异不同了:它只截取事件的最后一个阶段展开,让观众直视被判死刑、而且即将执行的罪犯最后168小时的种种场景与心态——他如何从开始的不认罪(因为吸食药物、在恍惚迷乱状态下的行为)、要求来陪伴死囚的修女为其奔走上訴,到在确凿证据面前不得不低下头来;如何从开始的凶蛮疯狂、乱喊大闹,到终于认识到自己的难辞其咎而不无忏悔;如何从对人生的病态厌弃因而无可无不可到终于感到生命的可贵而渴望生存……这样,观众就从开始的客观审判者的位置,不知不觉地移到罪犯的主观感觉位置上来了。甚至竟有些哀悯起这个曾残酷犯罪、罪该万死的“人”来了!于是,也自然因其最终的难逃法网而更“触目惊心”(甚至“感同身受”)地接受了影片的既定主旨:不要犯罪!

日本导演黑泽明的《罗生门》也表现一件凶杀案,因其主旨要从哲学层面上表现人性的复杂与客观真实的不可把握,其结构就更有特点:它分别由几个人物从各自角度描述那件凶杀案的始末,而每个人所讲的内容因各自的特定身份、处境与目的,都不完全相同,使观众最终对案件的“客观真实”也不甚了了……而更具匠心的是——上述这些内容,又设计在一个荒凉破败、冷酷阴森、处于凄风苦雨中的城楼上,由几个各怀阴暗心理的避雨“过客”之口讲出来,这就更有一种象征意味了。

其二,要用精当的结构体,艺术而确切地表现主旨。之所以用“艺术”加“确切”这两个前置词,是要表明影视剧的结构体应该有作者充分的艺术自我的体现,绝不可划地为牢、人为窘束。但又不能忽略另一方面——无论你采用哪种灵动飞扬、异想天开的绝妙结构,总要有一条可或否的裁判,就是能否“确切”地体现主旨,并使观众能够接受并理解。好的影视剧自然在这方面各有独具特色

的展示,例证众多,读者可随手能寻。因此,我们不妨举些由于没能采用精当的结构,使影片主旨偏斜乃至含混的例子,从反面论证一下:

美国影片《海岸激情》的主题似乎是反映女主人公因世俗羁限及自身的文化包装,其“双重人格”(既要保持“上流人”的身份,又渴望获得“原始健康”的生命实现)所产生的内心矛盾,终于酿成了爱情乃至人生的悲剧。这个题旨应该是不坏的,但影片是通过怎样具体的结构来体现的呢?

开篇部分,表述一个城市中有教养的小姐,在充满生命激情的海岸村落中,发自内心地爱上了一个英姿勃勃、健康强壮的小伙子。两个年轻人一见倾心,深深沉入如醉如痴、热烈“疯狂”的至爱之境。但是,出于女主人公所处社会环境无形的束缚与自己内心强烈意识到的“文化差异”,她拒绝了这渔夫正式的求婚,在其双重人格的分裂与绞杀间,她痛苦地离开了海岸,又回到了城市。后来,影片很自然地描述她婚姻生活的不幸福——有过一个合法的丈夫,但离婚了,有过一个情人,也分手了……她的情感处于一种无可归依的漂泊境地。影片如果到此结束,已经很不错,起码没有大的不足了。如果再表现一下垂老之后的苍凉及与当年的渔夫(已是老翁)暮年重逢的苦涩,也未尝不是种渲染情境的结尾。但影片的编导却犯了结构上的大错误:前面内容在影片中只占三分之一左右,而把大段篇幅用在女主人公与进城找她的那个渔夫一次次的重新幽会上,而且极力表现两人相聚时的“激情”。尤其大谬不然的是——不是让她重新恢复健康的生命,而是叫小伙子为了适应城市中的她,再三表示可以把自己变成“有修养,有文化”的城里的先生……或许编剧是想通过一种生命与文化的“逆反、倒错”,来表现别一层面的人文悲剧?但影片并没有按这个逻辑演绎,而是通过女主人公的视点,表明小伙子不可能成为“上流人”,因而又遭到拒绝,充其量只能作她一年一度幽会的情人……最后,

又以女主人公跪在病逝的渔夫墓前的苍凉画面结束全片。纵观全片,由于结构上的失误,使很好的原定题旨含混不清,编导可能出于票房价值考虑,把一部很具人文内涵的戏构造成“将海岸激情与城市激情组合展览”的“纯激情”(如果不说是色情的话)戏了。这,实在是因结构的不精当而使主题混乱的突出例证了。

三、不同品种、风格的剧作 结构体应有所不同

就品种而言,电影与电视、电视小品与单本剧、单本剧与连续剧……因其载体容量的大小不同、叙述节奏的要求不同、艺术手段的调动不同等等,其结构必然要有所不同。比如这样的题材:一个高校的年轻教师为评职称,战战兢兢地乘夜晚人少时到系主任家送礼。他所在系的正副主任恰恰在同一层楼、而且对门而居。年轻教师本想给正主任送礼,不料心慌意乱地敲错了门,出来的是副主任。面对副主任,他正想顺水推舟,不料正主任此时偏偏开门出来、看了个正着!年轻教师只带了一份礼物,而正、副主任又是众所周知的冤家对头——怎么办?小职员进退两难、欲死欲生。副主任则开始“义正辞严”,又借题发挥地指斥那些行贿受贿的人,原本在家等礼物的正主任见机行事,则声色俱厉、含沙射影地拿年轻教师当幌子,进行反击。年轻教师在两位“大公无私、一身正气”的领导面前,狼狈不堪……同是这个题材,若作为电视小品,其结构很简单——只在上述场面内展开剧情就是:场景集中、情节紧凑,人物塑造也不妨有些戏剧性夸张。若写成单集电视剧,这样的结构就显得单薄、窘迫,50分钟内,只让三个人物在狭窄的楼道间作戏,便成了独幕话剧了。于是其结构就要从时间、空间双向展开,充实进丰富些的社会生活内容。这样才能成功。若以此题材为引子,创作电视连续剧,其结构形式与内涵自然又会与单本剧不同。电影的结构,除了容量与电视剧有不同的限定外,也会因其表述风格、技术手段与电视剧的区别而受到影响。比如要表现上述题材,

首先就要考虑 90 分钟,能够容纳多少时空内容,过于单薄或过于拥挤,都会影响影片艺术表现的成败,另外,电影与电视剧的艺术特点有不同处——电视剧一般以较简略的艺术线条,快捷地勾划情节进程,以获得在“散漫的观看环境中”的收视引力。电影则不同,它要对人物形象的立体刻画,对场景的多层面多角度展示,对意境氛围的营造渲染,对画面构图的安排,以及音响、造型、色调、光线……等都要精雕细刻,所以电影结构相对电视而言,一般较强调横向的“空间展示”的厚重从容,不倚重纵向的“时间展示”的起伏跌宕(当然,“不倚重”不等于“不需要”)。

以上是就品种而言。以艺术风格而论,影视剧作的艺术风格总因编剧或导演不同而各异,必然多姿多彩。就戏剧类型而言,有正剧、悲剧、喜剧,就审美品格而言,有“现实”的、“象征”的、“夸张”的……就艺术手段而言,有典型化的、写实主义的、结构主义的、魔幻现实主义的、意识流的、生活流的……哪一方面的追求不同,影视剧作的结构都会有相应的调动或调整。

常有这样的情况——有些编剧或导演因某种结构的影片获得成功,便“以不变应万变”,不管什么品种或风格的剧作,都采用自己“认定”的结构方式。结果如何,自然可想而知。自己被自己“套”住的创作现象,并不乏见,我们应该引以为戒。

四、不同题材,不同观众,不同结构体

影视题材与影视观众是相互关联的。影视作品就其本质而言,固然是属“大众”的、“通俗”的一类,但这“大众”,不一定只指覆盖社会全体成员的那个“大众”,而是相对而言,指不是极少数个人、而是社会某一层面、某一阶层的基本成员的那个“大众”。这“通俗”呢,更不等同于“平俗”或“庸俗”,而是指能使特定的“大众”赏心悦目、感同身受的那种“通俗”。简言之,特定的观众群体,往往有其喜爱并易接受的特定影视题材。比如农民比较喜欢表现农

村生活的故事片,市民比较喜欢反映市井风情的影视片,离退休的老红军爱看革命时期的战争片,现代的年轻观众则迷恋青春偶像爱情片等等。我们并不否认有社会各阶层都喜欢的影视题材,因为大家毕竟都在同一个社会环境中生活,但我们也绝不能因此就忽略了不同观众尚有各自不同的审美取向。

在这种认识基础上,作为编剧,就要考虑题材和观众的不同对影视剧结构的影响或曰要求了。毋庸置疑,不同层面观众的生活体验、文化品格、艺术修养,就其总体而言,各有不同,其对影视艺术的感受能力、觉悟水平、尤其是审美取向,有很大差别。比如农村观众,一般喜欢形象单纯、故事明朗、情节紧凑的影片,于是《喜盈门》大获喝彩;比如一般市民,喜欢故事曲折、情感委婉、人物性格较复杂(最好含有某种悲剧色彩)的影视作品,于是,一曲《渴望》唱遍大江南北;而像《黑炮事件》、《大红灯笼高高挂》这类影片,其荒诞的风格、其象征的意蕴,其叙事的“小题大作”、其情节的“沉闷僵板”,……就难能使知识阶层之外的一般观众所理喻的了。至于像国外的某些现代派作品(包括《野草莓》、《广岛之恋》等),对观众的“挑剔”(更确切地说应是观众对它们的“接纳”)就更加严格,更是众所周知。

以上,只是笼统地一般化要求,其实影响影视剧结构的因素远不止于这些,像不同国家(地域)的历史背景、文化积淀、时代潮流、民生状态……等等,都会对影视剧的结构产生影响。

第七章 影视剧的故事情节

第一节 对影视剧“情节”的理解

影视剧作为一种叙事性的艺术门类,是非常讲究情节的。“淡化情节”曾经成为艺术界的一股潮流,于是小说没有了故事性,戏剧成为一种阐述某种哲理的符号,在电影里对视听感觉的追求压倒了对情节的追求。然而,无论如何,影视剧,尤其长篇电视剧是离不开情节的。没有情节来支撑,也就不会有电影、电视剧。

有人认为,讲究情节的艺术总是低俗的,淡化情节也就成为高雅艺术的标志。说这种话的人其实并不真正懂得艺术,莎士比亚的戏剧是非常讲究情节的,在当时也算是通俗的艺术,谁能说莎士比亚的戏剧不是高雅的艺术?

对于初学写影视剧文学剧本的人来说,最大的困惑是不知在剧中写些什么,许多剧本就像记流水账,譬如写校园生活,经常从起床开始写起,起床以后到洗手间洗漱,然后吃早饭,吃完早饭去上课,路上遇到了某位老师或同学,两人在路上聊起来……如此等等。可是这些事件有什么意义呢?假设你是个观众,会有耐心坐着看这样的电视剧?

在这里,关键在于对于情节的认识和理解。

何谓情节?在我看来,情节就是指那些能够表现人物性格及人物关系的事件。可以说,在影视剧里。只有那些能够表现人物

性格的事件才是有意义的。要写早上起床这段戏,如果只是写主人公如何起床,然后到洗手间洗漱,这样的事件是没有意义的,就不应该出现在电视剧里。但是,假如这天早晨主人公正好有病,可今天的课很重要,讲课的又是他喜欢的老师,于是他勉强从床上爬起来。或者,剧中的人物是个爱贪小便宜的人,她起床后发现自己的洗面奶用完了,在不跟人打招呼的情况下就用了别人的,正好被人看见,而这个人平时与她关系不和,便与她吵了一架,因此还耽误了上课。这样的事件能够表现人物的性格,就可以写到剧本里去。

不能说在电视剧里每个场景乃至每幅画面都要有什么意义,有些情节只是为了展示事件的过程。电视剧《一地鸡毛》第一集是从上班开始写起的。第一个场景是小林与女朋友李婧在宿舍里缠绵的情景,小林贪恋与女友相聚的良机,不忍离去,这对他以后上班迟到是一个铺垫,同时也交代了他与李婧的关系。接着他走出宿舍,正好碰上了最怕碰上的宿舍管理员,显出其处境之尴尬。接着就是穿插了小林、老何及熊局长上班的画面,小林是出现在公共汽车站,边看表边等着公共汽车。小气的老何上班前总要到农贸市场看看,顺便买点便宜东西。而熊局长则是坐着车去上班的,车猛然一停,手中的牛奶洒了一身。这一系列的事件,有的是为后来的情节作铺垫;有的是表现人物性格;有的本身就富有戏剧性。

电视剧情节与小说的情节有相同之处,但也有所区别。无论在小说中还是在电视剧里,情节总是为了要表现人物性格的。但是电视剧作为视觉艺术,其情节应该是富于直观性的,也就是说许多小说里的情节未必能够在电视剧里表现出来,而电视剧里的情节在小说里表现方式也可能不一样。小说家设置情节时不必考虑情节的直观效果,只须把握住人物的个性就行。而剧作者在设置情节时不仅要考虑画面表现的可能性,还要考虑其视觉效果。此外与小说相比,电视剧更讲究情节冲突的外在化和复杂性,起伏

跌宕的冲突才有可能使故事情节更长久地延续下去。

戏剧也是讲究情节的,但由于受到时空方面的限制,戏剧情节往往是被高度浓缩了的,矛盾冲突也相对集中。相比之下,电视剧情节显得更生活化。其矛盾冲突也十分复杂,往往是一个冲突中蕴含着另外一冲突,一个冲突的解决意味着另一个冲突的开始,就像大海里的波浪一样,后一个波浪不断地推动着前一个波浪。把情节推向一个又一个的高潮。

第二节 情节与各种要素的关系

一、情节与主题

关于情节与主题的关系,可以用人作比喻。如果说在影视剧里人物和情节是骨髓和肌肉的话,那么主题就是灵魂。对于人来说,灵魂是看不见摸不着的,但它却是人的主宰,人之所以为人,就因为灵魂。灵魂是生命的标志,对一具丧失了灵魂的躯体来说,生命是不存在的。

人的行为总是为人的灵魂所主宰,在影视剧里,情节也必定在主题的统摄之下。也就是说,编造情节并不是随心所欲的,除了要以人物性格为基础以外,还要符合主题的精神。譬如说《一地鸡毛》这部电视剧中,除了剧中所写的情节之外,那些人物之间肯定还发生过许多别的故事,可以假设在小林与小彭之间会有一种似是而非的恋爱关系,在小林与李婧关系紧张的时候,可以让小彭来个第三者插足,然后在三人当中引发出三角恋爱关系,最后小林不能忍受李婧的庸俗势利,在小彭紧迫之下终于就范……如果在一部言情剧中,这样的故事是允许的,可是在这样一部社会心理剧中,这样的情节就有些游离于主题之外了。

在影视剧里,有些人物和情节表面上看好像游离于总的故事

之外,但这些人物和情节却是剧作者和导演阐述主题的至关重要的因素。

当然,在影视剧里,主题是通过情节来表现的,不可能设想每个情节都与主题有关,或者说每个情节都是为了阐述剧中的主题思想。主题应该主要通过情节自然而然地表现出来,在影视剧里最忌讳的就是说教,那样不仅会损害情节的生动性,也会损害主题的表现。

二、情节与戏剧冲突

在影视剧里,情节与戏剧冲突是两个相互关联的概念。

在影视圈里,有“戏”没“戏”的说法十分流行,一个制片人或一个导演,当他手里拿到一个剧本的时候,首先关注的便是剧本题材和主题是否有新意、情节是否合理、故事是否能“抓人”。在许多人看来,所谓“有戏”就是指情节要复杂曲折,有悬念,用一些导演和制片人的话说,就是要把所有的人物都拧在一起,让他们相互撕扯、相互对骂、相互搏杀,直闹到天翻地覆才好。给人的感觉是越热闹越好,越离奇越好看,这才叫“有戏”。然而,到底什么是“有戏”?

所谓“戏”就是指戏剧冲突,冲突是由矛盾而产生的。我们所说的矛盾冲突主要包括以下三个方面:(1)人与自然之间的冲突;(2)人与社会之间的冲突;(3)人与他人及与自我之间的冲突。

就其形态而言,戏剧冲突可分为内在冲突与外在冲突。内在冲突主要表现为思想和价值观念的冲突,是一种内在的心理冲突;外在冲突主要是指那些我们可以看见或感觉到的冲突,主要以外在行为和语言的方式表现出来。外在冲突是以内在的心理冲突作为基础,内在心理冲突也要通过外在行为和语言表现出来,外在冲突与内在冲突可以说是一种互为表里的关系。

在影视剧里,戏剧冲突总是通过人物来表现的,经常表现为性

格间的冲突。在现实社会中,每个人都在为个人的利益而奔忙。因此,利益关系经常成为冲突发生的根源和基础。在《一地鸡毛》这部电视剧里,小林的转变是个人与环境发生冲突的结果,他本来是一个工作懒散、不修边幅却很有个性的大学生,却不能见容于那死气沉沉、百无聊赖的机关生活。这是个人与社会间的矛盾,而这样的矛盾却是通过小林与同办公室里老张、老孙、老何、老乔和小彭等人之间的关系表现出来。为了生存,落拓不羁的大学生小林不得不改变自己,去适应周围的环境。在剧里,这些冲突一步步地推动着情节向前发展。首先,小林与李靖未婚先孕,不得不结婚。结婚后为了争得房子,他不得不收敛起自己的个性。为讨得领导的好感和欢心,他不得不迫使自己成为一个循规蹈矩的人,每天早晨来到办公室,擦桌子,打开水。他学会了圆滑,学会了给领导送礼,最后把自己锻炼成一个没有个性、碌碌无为的人。而这种转变,这些冲突说到底就是为了一己之利。不仅小林,办公室所有的人,他们之间之所以产生矛盾冲突也是因为各自的利益。老张是为了当上局长,老孙是为了提升为正处长,老何是为了房子,老乔是看别人得了好处心里不平衡……而所有这些又是通过各自不同的性格体现出来:老张的圆滑,老孙的狭隘,老何的小气,老乔的刻薄,小彭的尖刻等等。

说到情节,我们说在影视剧里没有冲突就没有情节,冲突是情节的基础和动力,情节就是由冲突而产生的,冲突推动情节的发展。在电视剧《喊叫水》里,人与自然的矛盾造成了人们生活的贫穷,于是就有小尔舍因为没有水洗脸而受辱的情节,就有尔舍与家人的矛盾,然后又有小尔舍到卖水老爷爷那里恳求他同意让她跟着去卖水的情节。卖水老爷爷被摔伤后,因为没钱交住院费,于是引发了新的矛盾,就有小尔舍去卖水赚钱为老爷爷治病的情节,还有由此而引发的小尔舍与家人之间的矛盾。实际上,我们可以说,每个情节里都蕴含着矛盾冲突。通常来说,在影视剧里,没有蕴含

冲突的情节是没有意义的。我们注意到,在影视剧的每个场景里,剧作家往往在冲突前落笔,完结后收笔,绝不拖泥带水。

三、情节与视觉

前面提到过,影视剧情节是要通过画面和声音来表现的,剧作者在设计情节时,不仅要考虑情节的合理性,还要考虑其视觉效果。

首先,有些情节是很难用画面来表现的。一般说来,影视剧最适合于表现直观的动态的事物,而对那些非直观性的事物(如人物的心理)表现起来往往显得笨拙。剧作家在组织情节时往往选择那些易于直观表现的事件,而对那些非直观性的事物则往往想方设法尽量使其直观化。譬如要表现一个失恋青年的痛苦,在小说里可以直接写他内心的痛苦感受,他对往事的回忆等等,可是在影视剧里可能通过主人公在酒馆里喝得烂醉如泥的情景表现出来。

其次,对于那些可能用画面来表现的情节,也应考虑视觉的最佳效果。我们都知道,张艺谋导演的《菊豆》是根据刘恒小说《伏羲伏羲》改编的。在小说里,主人公只是一个种庄稼的富农。而在电影里却成为一位染坊老板,这种改变显然是出于视觉上的考虑。那在阴沉的天空底下飘动的布匹在视觉上给人以压抑的感觉,这种感觉在那空旷的田野里是很难表现出来的。同样在苏童的小说《妻妾成群》里,红灯笼并没有给人留下什么印象,而在张艺谋的电影《大红灯笼高高挂》里却成为主要的意象,除了剧情的需要以外,也是为了突出其视觉效果。

四、情节与节奏

节奏是影视剧剧情的一种内在韵律,它是剧作家和导演在观照表现对象过程中所产生的情感状态,并自觉不自觉地在创作过程中以韵律方式表现出来。

初学剧本写作的人,经常感到的困难是他们写某段剧情时往往不知道该在什么地方收笔,有时会觉得某个场景写得过长,对话太多,或者另一些场景对话太少,情节没能充分展开,这其实是因为作者没有把握住剧本的节奏。

我们说,影视剧的故事情节是一种有序的组合,这种有序不仅表现在故事发展的内在逻辑中,也表现在剧情的节奏上,剧情的内在韵律正是通过这种节奏表现出来。有些导演为了掌握电视剧的节奏,往往要把每个场景、每个镜头的长度和幅度进行研究。对于一个初学者来说,这种研究是必要的。但电视剧的节奏只能靠创作者自己用心去把握,因为这种节奏并不是外在因素强加上去的,而是存在于剧情本身之中。

一般说来,节奏与影视剧剧情、风格、类型都有关。通过观察可以发现,那些艺术性比较高的电影或电视剧,往往节奏比较舒缓,比较讲究画面的力度,这种舒缓的节奏仿佛要把画面的内涵沉淀下去,充分显出其内在的力度来。而那些通俗剧则往往情节发展较快,节奏紧张激烈,以追求外在感官的刺激。

除了节奏以外,影视剧的内在韵律还要通过画面的色调来表现。剧情的节奏与画面的色调决定影视剧风格的基调。

五、情节与场景

对于一个小说家来说,他不必太多地考虑到故事发生的场地,因为在很多情况下,场地并不是至关重要的。剧作家却不同,他必须时刻想到情节与场景的关系。

影视剧情节是由许多幅活动的画面组接成的,每一幅画面不仅是在展示故事的情节,同时也要表现画面本身的内在意韵。也就是说,剧作家在设置情节的时候,不仅要考虑画面的表意功能,还要考虑到它的审美特性。在这里,场景的设计是很重要的,不同的场景会产生不同的意韵,也会产生出不同的视觉效果。

剧作者并不能决定未来影视剧拍摄的场景地,他在剧本中所设计的场景最多只能给导演提供参考,而在写作的过程中,他也不可能对每个场景都设想得那么细致,然而他所设想的场景应与剧情相符合。例如我们不能把两个青年男女的约会安排在充满死亡气息的墓地或火葬场,而应该让他们在鸟语花香的公园里见面;侦破剧中警察与匪徒之间的枪战往往也是被安排在废弃的工厂库房或车间里。事实上,剧作者在写戏的时候经常会为找不到与剧情相符合的场景地而感到苦恼。

剧作者在剧本中未必会把每个场景都交代得很清楚,但是他在写作中必须对场地保持空间上的概念。譬如要写一段在学生宿舍里发生的情节,作者心里应该清楚,房间里放了几张床,每张床的位置是怎样摆设的,屋子里放了几张桌子,它们又是怎样摆设,有几个书架,各人的洗漱用具是怎么放的等等,只有对场地的各个方面心中有数,在设计人物动作时才会得心应手。

有时候,场地的设计往往对剧情会有很大的影响,譬如有这样一个情节:男主人公要一位朋友代自己去同某位女孩约会,又想知道这女孩到底是谁,长什么模样,便想躲在暗地里偷看,后来发现这位女孩竟是原先的学生。写这样一场戏,剧作者在设定场景时必须考虑到场地的布局,他要清楚,主人公的朋友与女孩见面的地方是在什么位置,而主人公自己躲在什么地方,是在树林里呢,还是在人群中。要是他没有这种空间上的概念,这个戏也就没法写下去。

六、情节与悬念

悬念是处理情节结构的重要手法,它是利用观众(对剧本而言是读者)关切故事发展和人物命运的期待心情,在剧作中所设置的悬而未决的矛盾现象。

对于剧作者来说,制造悬念是一种技巧。缺乏悬念的情节,很

难吸引住观众。国内有很多电视剧,一看开头就能猜到结尾,整个情节没有悬念,吊不起观众的胃口。一般说来,电视剧尤其是电视连续剧,必须注重制造悬念。每一集电视剧都是在发展最紧要的关头突然刹住,这实际上就是在情节上为观众制造了一个悬念,把观众胃口吊起来,好让他们第二天再看下去。

悬念的设置要看剧情需要,也不是所有的故事都要设置悬念。一般说来,侦破剧、警匪剧较为注重悬念设置。而像《长征》这类的电视剧则并不着意设置悬念。它是以挖掘情节的内涵取胜的。

根据琼瑶小说改编的电视连续剧《还珠格格》受到广泛好评,这本来是一部情感剧,剧中人物的塑造及情节编排上远远说不上完满,但在悬念的设置上却很值得称道。从济南来的孤女夏紫薇,带着使女金锁来到京城寻找生父,与流浪女小燕子偶然相遇并结为异姓姐妹。得知紫薇父亲竟是当今皇帝乾隆,小燕子仗义相助,带着信物独闯皇家猎场,却不幸为五皇子所伤。乾隆误认小燕子为自己的亲生女儿,天真的小燕子为乾隆的父爱所感动,又不好争辩,竟任凭乾隆认她为女儿,并封她还珠格格。当她意识到问题的严重性,一心想把这格格身份还给紫薇,却已犯下了欺君大罪。倘若向皇帝说明真相,不仅自己脑袋保不住,还要殃及他人。倘若隐瞒真相,又对不起紫薇。紫薇理解了小燕子的苦衷,决定将错就错,牺牲自己,以保全小燕子性命。在这里,一个贯穿于全剧的大悬念就形成了:紫薇和小燕子后来的命运到底如何?紫薇最终能否与父亲团聚?可以说在剧中所有的情节都是围绕这个大悬念来组织的,虽然我们也能猜到,最终的结局肯定会是大团圆的,可是这个大悬念的设置,使这两个女孩的命运始终牵动着我们的心,令我们不得不一集一集看下去。作者在这大悬念下面又设置了许多小悬念,使整个情节跌宕起伏,扣人心弦。首先是福尔康爱上了紫薇,而后五皇子又爱上了小燕子。高傲不驯的小燕子在宫中深得皇帝恩宠,却偏偏与皇后发生了冲突。先是皇后对小燕子身份产

生了怀疑,随后与她处处为难。紫微以宫女的身份进了宫,似乎有望与皇帝相认。紫薇与小燕子随皇帝微服私访,救了皇帝一命,皇帝却由此以为爱上了她,福尔康等人只得说出真相,皇帝恼羞成怒,竟把紫薇、小燕子和金锁三人关押。皇后为泄私愤,趁机对三位弱女子进行迫害。五皇子、尔康假传圣旨,救下三人……这一系列的情节,虽然都是在向最终的谜底靠近,但由于作者设置了许多悬念,情节发展往往一波未平一波又起,既扣人心弦,又令人回味。

设置悬念要注意铺垫,注意埋下伏笔。在《还珠格格》这部戏里,要是没有紫薇与小燕子结拜、紫薇把自己身世和盘托出那几场戏的铺垫,小燕子独闯皇家猎场以及以后被皇帝误认的那些情节就会显得虚假。

在悬念的设置上,还应考虑到镜头的暗示。在《还珠格格》这部戏中,紫薇身上带着的信物是至关重要的,所以在剧中我们看到,紫薇随身总是带着那个装着信物的包袱。后面还安排了一场戏,让小偷偷把包袱偷走,小燕子和柳青、柳红拼命追赶,终于把包袱抢了回来,他们之间的友谊也从此建立起来。

七、情节与细节

在小说中,细节描写是极为重要的。在表现人物个性时,往往一个好的细节,人物就能鲜活起来。在电视剧中也是一样,一个好的细节,也能把人物表现得活灵活现。

在写作剧本的时候,我们经常会因为许多细枝末节而感到烦恼。设置情节的时候,总是不得不考虑这些人物该穿什么样的衣服,戴什么样的帽子,说话时什么样的腔调,什么样的表情,摆的是什么手势,出场时他在干什么,跟人打架时,拳头是怎么打的等等。这些细节有时未必会写进剧本,但作为编剧却不得不去考虑。

事实上,要真正捕捉到一个好的细节是很困难的,这需要作者

对人物的深刻理解和对生活的细致观察。看过《党员二愣妈》这部电视剧,有两个细节是很令人难忘的,一个是二愣妈到林业局长家里时,刚进门,看到地上铺着红地毯,犹豫着不敢进去,穿着破布鞋的脚指头动了几下。另一个是二愣妈在半路上拦住局长的汽车把局长从车上拎下来,在泥地里厮打的场面。这两个细节都很鲜明地表现了二愣妈的性格。

第三节 情节组织的一般原则

在情节组织方面,很难划定模式,因为艺术创作本来就最讲究个性化的。每个剧作家对情节的设置都渗透着自己对于生活和艺术的理解。情节本身应该是个性化的,即便同一个故事,同样的人物,各人对情节的构想和组织是不一样的。但这种个性化必须符合艺术创作的规律。我认为,在情节的组织方面,应该注意以下几点:

一、情节要真实自然

情节的真实自然包含两个方面,一是情节的产生必须建立在人物性格的基础之上;二是人物在事件冲突中的表现,符合人物内在的性格逻辑。

情节是由人物性格生化出来的,所有违反人物性格的情节,都是虚假的。譬如在《一地鸡毛》这部戏中,老何舍不得吃老张送给他的芒果,想带回家给岳母吃,却被老乔揭穿老底,老何无可奈何,只得当着众人的面把芒果掏出来咬了一口。假设让小林扮演老何的角色,而揭穿他的是老孙,那就不合情理了。因为按照小林的性格,他是绝不会把芒果包起来带回家去给什么人吃的,老孙也不是那种爱揭人短处的人。

在许多人看来,影视剧要讲究情节的离奇,情节越离奇,也就

越能吸引观众。他们一味地追求情节离奇和跌宕起伏,甚至不惜违背艺术的真实。情节的虚假还表现为情感的虚假,尤其在表现大喜大悲的情节上,许多人都把握不好分寸。国内许多导演总喜欢对人的感情过份渲染,不推到极致不能罢休,结果却让人感到虚假。在对人物感情处理上,最高的境界应该是做到不温不火,恰到好处。

二、有戏则长,无戏则短

从商业运作的角度来说,电视剧拍得越长,成本也就越低,赚钱也越多。所以,国内电视剧有着越拍越长的趋势。有些剧作者为了迎合制片商的意图,本来五集可以写完的戏,偏偏要拉扯出十集来,十集能写完的戏,却要写出二十集来,这样的电视剧,其情节上必然会带有许多水份。这样的运作,自然也是违背艺术创作规律的。

与小说的情节不同,影视剧中的情节有着明显的节奏感。影视剧情节的长短,既取决于人物性格的发展和矛盾冲突的深化,更取决于情节本身所蕴含着的情感韵律。

事实上,剧作者在进入创作状态后,与笔下的人物进行对话时,必然会产生某种心灵上的感应,从而产生出某种情感韵律,心底里的情节就会在这种韵律的支配下源源不断地流出来,这就形成了剧本中的情节节奏。因此我们写戏要学会顺其自然,做到有戏则长,无戏则短,绝不拖沓,这才是对观众也是对自己真正负责的态度。

三、围绕人物性格与命运展开情节

说到情节,有一个问题必须弄清楚,即观众看影视剧到底要看什么?是情节中的什么因素吸引着观众?人物是情节的中心,观众真正关心的焦点正是人物的性格和命运。我们说,欣赏的过程

其实也是寻找自我、发现自我的过程,对他人的命运关注其实也是对自我命运的关注。正因为这样,艺术作品才能对观众灵魂产生净化的作用。一般说来,情节越紧张,越扣人心弦,人物的命运越是扑朔迷离,观众对人物命运的关注也就越热切。也正是由于观众的这种心态,长篇电视连续剧每一集都是在情节发展到最紧要的关头切断,把悬念留给观众,以便吸引他们第二天能有兴趣看下去。也正因为这样,高明的剧作者在设置情节的时候总是会不断制造出悬念来,让观众的心始终悬在半空,欲罢不能。所以在电视剧里,情节必须围绕着人物性格及命运来展开。

第八章 影视剧人物的配置与塑造

在影视剧人物性格有了宏观的基本设计之后,就要进行下一步的工作。也可以说:戏台搭起来以后,就要决定由什么样的角色、几个角色、怎样配合起来去演这场戏了。

第一节 影视剧人物的配置

影视剧中的人物配置固然没有死板不变的规定,却也应有必须顾及的大体要求。具体说,就是人物的数量与性质及彼此之间的关系,要根据影视剧的篇幅、意旨与题材来精心设计、艺术编织,要使每个人物都有既定的戏剧任务、意向和行动,使每个人物都在各自不同的角度、位置与层面上为整部戏出力,避免不必要的人物及多余的人物关系出现。简言之就是每一个出场人物及他们之间的关系,都要“有用”。

一、影视剧人物配置的“数量”

一般情况下,电视短剧、电视单本剧的主要出场人物不宜多,一两个、两三个为宜,最多不要超过五个。人物过多,其具体展现必然粗糙浅薄,不利于创作出有血有肉的人物性格和形象。而电影或电视连续剧因其牵涉的生活面较广泛,人物数量自然又不能太少。电影《阿Q正传》,没有阿Q与假洋鬼子、赵太爷、吴妈、小D……等人的各种各样的关系,阿Q就不成其为阿Q,影片《人到

中年》里,主人公陆文婷若只演干净利落的独角戏,而没有丈夫、院长、同学、老干部以及“马列主义老太太”……等一系列人物所编织出来的生活之网,她也就绝不能成为当代电影中的典型形象。对于电视连续剧来说,更不可能由一两个人物唱独角戏或“二人转”。如《红楼梦》里有血有肉的出场人物就不下二三十个,众所周知的宝玉、黛玉、宝钗、凤姐、贾母、贾政……以至刘姥姥、贾雨村、薛蟠等等,可谓集各种性格人物之大成。所有这些人物的互为背景、彼此牵连,犹如蛛网上纵横交织出的“交点”,少一个就会使整个网络出现破损、欠缺。即便以一个主人公性格、形象为惟一塑造目的影片、电视连续剧,如《约翰·克利斯朵夫》、《红与黑》、《我这一辈子》、《青春之歌》等,也是有众多配角,而非纯粹的“自传”。

但是,在这里要特别注意一点:无论长篇作品还是短小篇章,其中可有可无的人物,不管其本身多么有个性、多么能引人兴趣,应一概除去。纵使长篇作品中人物必然众多,但其中的主人公(或主要人物)也不能过滥,一般还是应相对集中地体现于一两个、至多四五个人身上。像《红楼梦》中的几十个人物,若不是原著的小说已经被观众所熟悉,其中各个人物的来龙去脉、性格特点早就耳熟能详,单凭电视连续剧中的人物表演,是不可能都为观众所理解、接受的。近来播出的许多电视连续剧,尽管事先作了大量的广告宣传,但实际演播效果却远远不尽人意,主要原因就在于出场人物过于繁杂,又没有主要的几个人物贯穿始终,结果成了“你方演罢我登场”、“各领风骚一两集”的走马灯。观众连具体人物的名字都记不住,又谈何形象鲜明、性格丰满?

另外,影视剧的题材也往往决定着人物的定员:小的题材不宜人物过多,大的题材因场面大、场景多,剧中的“出场人物”(不一定是主要人物)就不可能太少,否则便缺乏生活的真实感。这一点,则是问题的另一面,也不可忽视。

总之,影视剧中人物数量的多少,虽没有定规,但艺术表现的

引力与生活的真实感这两个方面,则是必须考虑的。

二、影视剧人物配置的“性质”

影视作品的题旨还决定着主要人物(尤其是主人公)性格的性质。通俗地说就是——“什么戏由什么人演”(一定的戏要由一定的人物演)。所谓性质,就是指人物在具体矛盾冲突中的“质”的形象。在这方面,许多编剧往往忽视或过于草率地确定,结果不是题材、题旨受到人物性格的局限不能充分展开,就是人物性格因题材、题旨的制约而受到压抑。这方面,托尔斯泰创作《安娜·卡列尼娜》时对人物性格性质的构思过程,对我们是有借鉴作用的。

在初稿中,女主人公从外貌到心灵都是一个叫人厌恶的女人,她“穿着一身镶黑色花边的黄布拉吉,戴着花环,比谁都裸露得厉害……她把黑珍珠项链咬在嘴里,上下摆弄着……粗声粗气地、放肆地、快活地谈论着客厅里谁也不会想到并且说出来的那些事情”。在第二稿中,作者笔下的女主人公肖像仍是:“一位难看的、低低的额头、短短的微微翘起的鼻子和过于肥胖的女人。她胖得有点畸形。”而作为安娜对立面的卡列宁,则是一位善良、虔诚、平静、虚弱的绅士,安娜的情人渥伦斯基更不是什么花花公子,而是来自上流社会的高尚的先生——由于作者创作初衷是所谓“夫妻关系不可变更”的思想,是反映一场上流社会常见的家庭危机与道德风波,这种人物性格的设计自然可以。但是,若想通过这三个主要人物表现更为广阔的社会、揭示更深刻的生活,便难以胜任了。于是作者就重新设计了自己作品中的人物:安娜不满于上流社会的虚伪与压抑,追求真正的爱情,她基本上是正面的形象;官僚卡列宁、花花公子渥伦斯基则是反面形象,代表着上流社会的虚伪、狡诈与荒淫无耻。通过这样的一组人物,作者表达了对贵族社会的厌弃与鞭笞之情。同时在作品中又塑造出了列文、吉提这组形象,通过他们对爱情、对事业、对人生的追求、体验与觉悟,表现了

作者自己的内心世界……正因为上述的对人物性格因作品题旨需要作出了性质的重新设计,才终于产生了这部世界名著。

三、影视剧人物配置的“关系”

就影视剧作为“一部戏”而言,在某种程度上甚至可以说:其人物关系的艺术设计比单个人物形象的定型设计更为重要。因为无论戏剧题旨、情节进程,还是人物的形象体现,都必须通过人与人之间的“动态的关系”来展现。单摆独放的静态人物自身,是没有丝毫“戏剧价值”的。因此,对人物之间关系的设计,绝不可掉以轻心。好的人物关系的设计,可以使戏剧冲突更为强烈或更具艺术魅力,同时也必然为表现人物性格创造出有利的条件(环境)。

人物关系大体有两类:现实关系与戏剧关系。

现实关系是指在现实的社会生活中,人们因血缘、家族、工作、社交、居住环境……以及各种历史渊源所形成的既定关系。

戏剧关系是指因人物性格的冲突而构成的人物之间的各种特定关系。

在一部剧作中,剧中人物总是由一定的现实的关系联系在一起的,但这种关系只是表现人物性格的环境和条件。人物关系的核心还是应该放在不同性格在特定环境、事件中所形成的矛盾冲突上。也就是说,作为编剧,固然要安排人物的现实关系,并要使之真实自然,但更重要的也是决定“戏之有无”的,则是人物间的性格冲突——戏剧关系。

比如影片《芙蓉镇》中,人物很多:右派秦书田、个体户胡玉音及其丈夫、地痞无赖王秋赦、粮站站长谷燕山、工作队队长李国香……他们之间当然有着各种现实的社会关系,但若只有这些关系,还不能成为一出戏,起码不能成为一出好戏。好戏最基本的衡量标准只是一个:有没有人物之间复杂又引人关注的艺术性冲突。《芙蓉镇》较好地展示了上述人物间的变化多端、起伏跌宕的各种、

各方面的性格冲突,于是获得了成功。再比如影片《李双双》这部优秀作品,人物现实关系很简单,为什么给人印象深刻、反映强烈、评价甚高?就在于它绝不只是表现一下这种随处可见的夫妻关系的一般状态,而是特意围绕着夫妻两人性格品质的差异,艺术地表现了在一连串事件中他们之间一波刚平、一波又起的矛盾冲突。不少编剧很善于编织人物的现实关系,网络纵横,联结巧妙,但就是缺乏人物之间的戏剧关系。结果,只能把剧本写成平浅散淡的人物联络图,而难能织成有艺术张力的性格冲撞体,其失败也就是必然的了。

第二节 影视剧人物关系的艺术展示

一、人物性格的展示

在影视作品中,人物性格形象的展示,大体可归为三种方式。

第一种可称作“定型展现”方式。

在这种方式中,人物的性格形象是既定的。就是说人物一出场,已经具备了定型的性格形象,之后,只是在不同环境的人事冲突中,作一次又一次的“亮相”而已。

这种方式在影视作品中最多见。典型的作品诸如美国影片《007系列》中,男主人公的机智勇敢、精干潇洒的人物形象是既定的,只是围绕他的事件环境总在变动,进而使之作一次又一次的颇为引人的“亮相”:任凭风吹浪打,我自岿然不动,诚可谓也。我国电视连续剧《西游记》与其异曲同工,孙悟空是固定的性格,而考验他的事件冲突则变化多端、接踵而来……于是,他也便在一次次的矛盾冲突中,再三地展示着自己。当然,在一些影片中,人物性格的这种展示也不是简单的(单一的)重复,而是在不同场景、不同矛盾里,灵动地展示人物性格的某些或某一个方面,甚至展示人物在

某种特定环境中符合其既定性格的内心的矛盾冲突,进而最终给观众一个多侧面的立体的总体性格形象。这样就显得更接近生活的现实,艺术表现上也更为老练了。

比如在影片《红字》中,主人公懿德的性格形象虽是既定的,但其展现却是渐次、多层面的,甚至有时是不无性格的内在冲突的。影片先表现主人公初到小镇时,从穿戴打扮到言行举止所体现的健康积极的生命形态,接着表现她与丁牧师相识后的情感冲突(她不能不面对自己已有丈夫的现实);但真正的爱情毕竟是神圣的,她固有的本性也不可能长久被世俗观念与教会规范所压抑,终于大胆、热烈地与丁牧师双双陷入激涛澎湃的爱河。然后展示她面对教会的迫害,如何坚强不屈、坦然自尊,当她所爱的牧师也不无退缩、承认在上帝面前“犯有罪恶”时,她痛苦之极,却绝不妥协,仍坚信自己人生的贞洁无瑕……就这样,一个既定的人物形象,通过其方方面面的展示,最终在观众心目中丰满地完成了。

第二种可称为“发展成长”方式。

在这种方式中,人物的性格不是一出场就定型,而是有一个从小到大、从弱到强、从不成熟到成熟、从简单到丰富的“定向的”发展成长过程。

由于影视作品都有一定的篇幅限制,比如在一部电影的90或100分钟内,尤其是在电视单本剧或电视短剧中,要表现人物性格的成长发展直到定型的全过程,确有难度,有时甚至要冒失败的危险。但这种表现方式若运用得好(尤其在较长篇幅的电影或电视连续剧中),则更易于为观众认可、接受。因为生活中的任何一个“活人”,在严格意义上,其由多层次、多方面所组成的性格,总是在不断的活动乃至变动之中。换言之,也只有其性格的某些、某个层面或方面总处于外在环境制约下的活动(变动)中的人物,才更像生活中的“活人”。

比如我国影片《青春之歌》对主人公林道静的形象展示。开始

时,女主人公是一个地主家庭出身,但品质纯洁、有着美好人生追求的“小资产阶级知识分子”,自然,当社会生活的浪涛扑打到她身上时,就免不了有软弱、娇柔的性格表现;而随着其人生经历的扩展与进步青年朋友(共产党员)的指导、帮助,她逐渐成长起来,终于加入了共产党,成为一名共产主义的战士。但由于斗争的艰难、环境的险恶,她身上仍不时有缺点、弱点出现,甚至还有片刻的内心深处的迷茫、困惑……直到经过漫长的革命斗争锻炼与考验之后,她才最终成长为“真正的无产阶级革命战士”。

类似影视作品,如美国影片《末路狂花》对两个主人公的塑造;日本影片《天国车站》对女主人公性格的展示;我国影片《董存瑞》中,对主人公性格成长过程的表现……等,都是例证。

“发展成长”的展示方式,不一定只体现在主人公身上。对次要角色,在可能情况下,也能如此。比如《芙蓉镇》里次要角色王秋赦,刚出场时,只是个好吃懒做的“混混儿”,而随着时势的变化、运动的起伏,他那毫无立场、惟利是图、利欲薰心、不择手段的种种表现,使他的畸形变态的性格形象渐渐“完满”起来。这无论对剧情的艺术展现,还是对社会生活的真实反映,就都有益而无害了。

第三种可称为“异向转变”方式。

这种方式中人物的性格形象也是随着剧情的发展变化而发生着变化,与第二种方式不同的是:它的变化不是“顺变”而是“转变”。即是说,这种方式中的人物性格形象总是朝着相反的方向或从一种性质向另一种性质(往往还是相对立的性质)发生变化——好变坏(或坏变好)、是变非(或非变是)、善变恶(或恶变善)、强变弱(或弱变强)……等等。

由于生活中的这种性格转变并非少见,而且这种人物性格的异向转变往往使剧情更加起伏跌宕、进而更具艺术引力,所以影视作品中这类人物展示方式,亦多被运用。

异向转变的人物,可以是主人公,也可以是次要角色,甚至是

配角。主人公发生异向转变的,像美国影片《克莱默夫妇》中的男主人公从一个只知工作而忽略其他的被否定的人物,渐渐转变成为了父子亲情宁可舍弃待遇优厚职位的全新的形象;像《死囚168小时》的主人公从一个残忍恶毒、毫无人性的罪犯,转变为一个知悔认罪、眷恋生命、令人同情的受刑者……等,都因其特定环境中人物性格的异向变化,使情节更加真切曲折,使整部影片大增光彩。

次要角色发生异向转变的更多。像《情归巴黎》中原本要破坏女主人公与其弟弟相爱的那个大少爷,像美国影片《致命的诱惑》中的单身女人,像《霓虹灯下的哨兵》中的陈喜,像《李双双》中的喜旺……等等,在此不一一例举了。

二、人物关系的展示

所谓人物关系展示,无非是主要角色与次要角色关系的设置与艺术表现。

人物的关系设置,主要总是相对于次要、主角总是相对于配角而言的。在这个意义上完全可以说——没有“没有配角的主角”,也不可能存在“没有主角的配角”。因此,任何一部影视剧作,都是靠主、配角的艺术合作来完成的。于是在这里就要注意:两者因既定的“身份”不同,在剧中的表现份量与位置就要有所不同。

其一,不要将主要角色长期偏离主线,不要将设计中的主人公在众多人物出场的复杂展现中总处于偏僻位置、闭塞环境。因为这样极易造成全剧重心转移、主旨变更。

其二,主要角色也不可过于“霸道”,总压制、抢夺配角应有的戏,把配角视为无足轻重、可有可无的“附庸”。好的配角只能为主角增加色彩,而绝不是相反。试想:没有红娘这个配角,《西厢记》还成其为《西厢记》么?无论莺莺还是张生,还能具有剧中那样的风采么?在电影《李双双》中,没有配角“喜旺”,能有主角“李双双”

么？

有一种说法,就是所谓“群像展示”的作品中,没有必要分清主次,只要把每个人物都演好就是。其例证如前苏联影片《这里的黎明静悄悄》,就由五个女战士与一个男性中尉共六位人物的活动组成,再如电视连续剧《红楼梦》,更是由众多人物来展示的……等等。作为一种取材或曰表现“范畴”,“群像展示”确有自己的特色,它往往能够表现某一社会生活方面、某一社会阶层的“全景图”。但若将它视为一种艺术展示的技法,就难免有所偏颇了。因为无论从影视作品的篇幅限制,还是从艺术表现的规律而言,“平分秋色”的群像展示都会造成一定的弱症乃至弊端——就一部电影来说,篇幅是很有限的,五六个甚或八九个人物或平排并列、或穿插闪现,观众眼花缭乱不说,每个人物因供其表现的篇幅有限,也就必然匆匆走场、草草亮相。若细细审视《这里的黎明静悄悄》就会发现——其实它并非没有主次、不讲究详略虚实的。尽管它的人物展示因题材的特殊性而与一般影片稍有区别,但在艺术笔触上,还是有轻重、浓淡的不同。比如对丽达形象的展示,就比别人更为着重。而且,这部影片中毕竟只有五六个主要人物,以此作为“群像展示”的例证还不足以在理论上奠基。而以此理论演绎出来的不少作品,却从反面提出了例证,比如我国影片《混在北京》,短短90分钟内排列出八九个主要人物,虽意图是要以此“群像”表现一类“社会生态”,但以这些含混或图解的人物所体现的“生态”,也就因人物的含混而难免模糊、零乱了。至于电视连续剧,固然可以不受篇幅限制,却也不可众多人物满天飞的。《红楼梦》人物众多,但其主要角色总还是相对集中在荣、宁两府有数的几个人身上,尤其每个叙事单元(一般由两三集组成)内,更是以一两个主要角色统帅枢机,少有杂散零乱之嫌。尽管如此,若没有文学原著的《红楼梦》早为观众所熟悉的前提,其电视连续剧的艺术效果还是要大打折扣的呢!

主人公之间以及主角与配角之间的关系,要尽可能地调动适当的手段来展现。下面,对经常运用的一些手段作简单介绍。

对比。世间万物,总是在相互比较中才能够被人所认识,人物形象也当然如此。对比,指平列的两者之间正反相对(强与弱、好与坏、善与恶、是与非……等等)的比较。可体现在两个主人公之间,也可以体现在两个(两组)次要角色之间。一般情况下,前者较为多见。

像《三国演义》的“借东风”中,两个主人公诸葛亮与周瑜的对比:一个顾全大局、胸怀坦荡,一个嫉贤妒能、心胸狭窄。单独展示,便少色彩,而两者对比,便相得而益彰。

像《芙蓉镇》中,两个次要角色工作队队长李国香与粮站站长谷燕山的对比:一个是充满私欲的极左表象下的卑劣形象,一个是无私无畏、充满真切而正直人情的基层干部形象。两者不时地在各种场合发生冲撞,在强烈的对比中,使两个人物的性格都得到丰满的展现,进而对表现那个特定的时代氛围以及在其中备受煎熬的秦书田与胡玉音两个主人公形象,起了很好的作用。

对比可以横向地体现在两个或几个人物之间,也可以纵向地体现在一个人物的前后大相迥异的言谈举止间。比如《红楼梦》中的凤姐在老太太面前与在众丫头、老妈子面前的语言、动作的绝然两样;比如《奥赛罗》中埃古在奥赛罗与副将凯西奥两人面前迥然不同的表现……等等。

衬托。一组形象的两方,若有主有次、以次托主,便是衬托了。亦即人们常说的“烘云托月”之法。若再细分,衬托尚可分为正衬与反衬。

正衬。同类形象,以此衬彼,使主体更为突出。如《人到中年》中,主人公陆文婷身心交瘁回到家中,儿子因急于上学,催妈妈快点做饭。心绪烦躁的陆文婷脱口而出地斥责儿子:“催,你就知道催!”而当她从空空的厨房里(因自己工作忙,没时间买好食物)出

来,发觉儿子因受委屈正抹眼泪时,连忙用毛巾给儿子擦泪水。儿子破涕为笑,妈妈却既内疚又伤感,极力控制着自己的情感而躲开儿子诚挚天真的目光。后来,儿子出去买回来烧饼,误以为妈妈因困倦在桌前打盹,就轻手轻脚地把一杯水、两个烧饼放到桌上,背着书包悄悄地上学去了。作为母亲的陆文婷,目睹了儿子的这些举动,啃着充满稚子真情的烧饼,不由得百感交集、潸然泪下。在这一段描述中,便以儿子的情态举止,十分具有艺术感染力地为主人公形象的艺术展示作了正面的衬托。

这类人物之间的衬托,在一般的影视作品中,都有各种程度的、各种手法的体现,像《阿甘正传》中,黑人士兵布巴质朴本真的生命形象对主人公阿甘形象的衬托,像美国影片《白宫轶事》中总统女友的言行举止所体现的形象对总统形象的衬托,像《甲午风云》中爱国士兵王国成等人的形象对主人公邓世昌的衬托……等等,均可参照。

反衬。异类形象、相反性质,正反相衬、以次衬主,便是反衬了。大家熟悉的我国影片《甲午风云》中,临阵脱逃而又巧言令色的方伯谦形象,对大义凛然、视死如归的爱国将领邓世昌的衬托;《阿甘正传》中那些热衷于尔虞我诈又装模作样的政客(包括总统),那些因虚妄、愚昧的所谓的“荣誉、职责”而致使人生乃至性命都畸形变态的军人(比如早期的丹尼斯中尉),那些追求世俗的名利地位而扭曲自我、甚至糟蹋自我的芸芸众生们(如珍妮)……都从不同角度与层面上,反衬出阿甘所体现的生命本质与价值;像《人到中年》里那个“马列主义老太太”假神圣、真自私的形象对陆文婷的反衬……等等,均是反衬手法。

正衬与反衬有时还可以融汇交织,以表现更具生活真实的人物形象。比如在《魂断蓝桥》中玛拉的女友凯蒂,当俩人在芭蕾舞团作演员时,面对冷酷无情的“夫人”对女孩子们的压抑以及当玛拉与罗依初恋的几个关键场合,她支持玛拉无畏地站在玛拉一边,

以正面衬托女主人公的形象 ;而当俩人被舞团除名、生活无着时 ,她则以自己的处世方式与人生哲学作为玛拉的反面衬托——如接到罗依送来玫瑰时 ,玛拉为爱情而激动万分 ,而凯蒂则因可以换钱有饭吃而欣喜不已……等等。

衬托可以运用于人物之间 ,也可以体现在情景、事件、情节、场面之间 ,还可以用既定的环境、背景或者某种特定的物件等来衬托人物的性格特点、形象面目。比如《红楼梦》中 ,以宝钗大婚的喜庆场面来反衬黛玉临终情景的凄凉 ;比如《红字》中 ,以冷酷僵板、灰暗阴沉的环境背景来反衬懿德追求真正爱情与坚持健康自我的性格形象 ;比如在《阿 Q 正传》中 ,一方面表现当时社会的冷酷、不平 ,一方面极力渲染阿 Q 的自我欺骗、自我麻醉的精神胜利法——用背景衬托人物 ,使阿 Q 其人更加可悲 ,也就使“哀其不幸、怒其不争”的主旨得到了充分的体现……

以上 ,简要介绍了对比与衬托手法。有一点要提请注意——对比、衬托等手法虽然可以增加人物展示的艺术效果 ,但在具体设计时 ,一定要贴切自然、符合生活的真实 ,绝不可生硬编织、人为造作。否则 ,一旦失真 ,就弄巧成拙了。

人物关系以及人物自身的艺术展示手法还有很多 ,如人物之间的铺垫、藏露、离合及对人物自身塑造所用的夸张、点睛、反差(言与行的反差或前与后的反差等)、重复、工笔细描与疏笔勾勒等等 ,在此不一一介绍了。

总之 ,任何艺术表现手法都只是为更好地塑造、展示人物的性格形象服务。在此原则基础上 ,“运用之妙 ,在乎一心” ,则“若把西湖比西子 ,淡妆浓抹总相宜”。

第三节 影视剧物中的人物塑造

影视人物的具体塑造 ,与其他叙事性文艺作品中的人物塑造

既有相同处,又因其形象的直观特点,有着自己的独特性。影视人物当然也是通过人物具体的行动、语言、肖像与心理活动来展示的。下面分别加以介绍。

一、通过行动表现人物

“行动即是人”这话有道理。优秀影片中成功的人物形象无一不是通过极具个性化的动作体现出来的。塑造人物性格的动作,大体可以分为两类。

一类是在矛盾冲突处于紧张尖锐、尤其是发展到高潮时刻人物的关键性举止动作。这种动作往往具有强烈鲜明的个性特征,并因之使人物产生某种类似于“亮相”的效果。

比如日本影片《人证》中,女主人公八杉恭子为了维护自己“高贵”的社会形象,竟然趁从万里之遥的美国寻她而来的儿子没有防备时、变态而残忍地用刀刺进他的腹部——不用再多说明,只此一个动作,就鲜明地体现了她迥异常人的性格面目!而与此同时,被自己亲生母亲要置之死地的儿子,并没有因母亲要杀自己而愤怒、反抗,却悲哀、绝望地成全了母亲的意愿:用自己的双手把刺入腹中的刀更深地插了进去——只因这一个动作,不就有血有肉地表现了儿子悲愤而哀绝的心境及其性格特征了么?!而又因这样的儿子竟然被母亲惨杀而死,不就更强烈地反衬了八杉恭子人性的异化与灭绝了么?!如是,通过一个相关的动作,使两个人物的性格都得到了出色的令人震撼的展示,可谓“点睛”之笔,精粹之极。

类似的动作展示,像《魂断蓝桥》的最后,玛拉为自尊而自杀的举动;《卡门》中,女主人公宁可死也要保持“生命之自我”的壮烈表现;像《董存瑞》里,主人公在关键时刻手托炸药包、点燃导火索,为战友开辟道路的英雄行为……等等,均是。

另一类塑造人物性格的动作,是在一般生活场景、平常人事活动中,特意选取的具有个性特色的细微动作,或称之为“细节动

作”。如意大利影片《温别尔托·D》中主人公温别尔托·D是个以领取养老金过活的老人，贫困潦倒，连房租也付不起，只能靠变卖旧物来维持生活。但同时，他又具有强烈自尊心，极力要在人们面前保持体面。后来到了山穷水尽、借贷无门的绝境时，因偶然碰到一个乞丐向他伸手乞讨而触发了“灵感”——他也不想向路人乞讨了！影片在这时候，用一个非常具有个性特征的细节动作，给观众留下了十分深刻的印象：他走到一个僻静处站下，伸出手来，练习讨钱的动作。此时，恰好有人走来，本该是讨要的机会吧？可我们的主人公却在把手伸出的时候，竟又仰面朝天。这个动作就体现了那种初次干此营生、又低不下头来的复杂心态，使观众觉得既可悲又可笑。过路人开始没有意识到路边的老人是在讨钱，当走过之后，才有所觉察，于是返身掏出钱来。可是，正要把钱放到老人手掌上的时候，老人家的手掌却突然翻转过来——手心冲下，手背朝上——给人的感觉是他并不是在乞讨，只是在试探天上是否在下雨！结果，要给钱的人十分尴尬，只好将钱收回、转身离去，本来迫切想讨钱以渡过饥荒的主人公，也因自尊心而一无所得！这个细节动作便设计得非常出色：简洁明快，寥寥两笔，不仅制造了具有喜剧效果的尴尬场面，更因此而刻画了主人公鲜明的个性特征。

再如《阿Q正传》中，阿Q被判死刑时，认认真真地惟恐画不圆他在判决书上画圆的动作，就鲜明显示了其性格特性，并使“哀其不幸，怒其不争”的题旨得到入木三分的展示。

二、通过心理描述塑造人物

严格意义上说，任何一个“活人”，其动作、语言、表情……都是某种心理世界的反映（正面或侧面或反面的反映）。那么，前面所述内容实际上已经包含了对人物心理的描述了。但我们特意在这里单独讲“心理描述”，则是偏重于更直接的或以展示人物心理世界为主要描述目的的种种影视手段。具体而言，就是通过画外音、

内心独白、特定的举动与表情、闪回或叠化等体现人物内心活动的画面(幻觉、梦境、潜意识等心理画面)以及表现蒙太奇中的那些抒情镜头(那些以借代、隐喻、象征……等方式展示人物心理的镜头)等,来形象展示人物心理的这些手段。

画外音是指与画面没有直接关联的人物语言。它往往表现人物对往昔人事情景的某种心理感受或理性评价,观众可以通过人物的这种画外音,透视其心理世界。像我国影片《阳光灿烂的日子》中,主人公的那些不时出现的画外音,像日本影片《生死恋》中男主人公的一些画外音等,都有这方面的体现。

人物的内心独白是指与画面有关(即画面中出现人物的静态形象)的人物内心语言。由于它与人物形象同步呈现,所以运用得更为广泛,也更容易使观众自然而然进入人物内心世界。当然,它也不能过分使用——如果总让人物在静止的画面中,作大段的内心抒发,就会使影片沉闷了。

通过人物在特定场景中的动作展示,例如愤怒时的砸拳、暴跳,痛苦时的以头撞墙、面部抽搐之类,来表现人物的内心状态,能使观众在极具动感的画面中体味人物的心理,也是常见的方法。像瑞典影片《野草莓》中,老教授“看”到(实际上是一种幻觉)当年的爱人与别人同居共处时,自己的手被门上的钉子扎出血来都毫无察觉的动作,就入木三分地展示了他痛苦不堪的心境。

用动作展示人物心理世界,要切忌“摔掉手中杯子,以表示人物的悲哀或惊喜”之类老模式动作。一定要有新颖的(当然要符合人物性格的)动作设计。

至于用画面形象来表现人物内心的幻觉、梦境、回忆等自觉意识或潜意识——如《野草莓》中的众多画面,或用具“表现”功能的抒情镜头来传达人物内心的情感——如用大海波涛、高山青松、雪山崩裂、鲜花盛开……等等,若用得恰到好处,也能使人物增色。

上述表现人物心理世界的几种方式,若组合使用,则效果更

佳。我们不妨看看人物内心世界展示极为出色的英国影片《相见恨晚》中 刻画女主人公劳拉的一段剧本文字。

(下面这段文字的背景是 劳拉与她的婚外情人已经“理智”地决定分手。在最后一次会面后 ,男主人公亚历克恋恋不舍又无可奈何地终于离去 ,走进地铁车厢……)

劳拉(在车站内的小吃部里)跳了起来 ,盲目地朝二号站台的门冲了出去。当摄影机跟到门口时 ,它在地平线上半仰拍——给人的印象是劳拉疯狂地朝上坡的山上跑。

劳拉跑出小吃部 ,朝着摄影机和铁轨直奔而来。

从上往下 ,看到铁轨。一列特快列车迅猛地越过镜头。

从一个低角度拍摄劳拉的特写镜头。

她在站台边沿摇摇晃晃地走着。

特快列车上的灯光很快地掠过她的脸。喧闹声震耳欲聋。

她一动不动地站着 ,一闪一闪的灯光不再从她脸上掠过 ,火车的轰鸣声也很快消失了。摄影机慢慢地回到正常的拍摄角度。

劳拉的声音 :我本打算那么做的 ,弗雷德(她的丈夫)!我真的打算那么做的——我站在那儿直哆嗦——就在边沿上——可是后来 ,我及时地退了回来——我不能——我没那么大的勇气——我希望我能说 ,因为我想到了你和孩子们 ,我才没那么做——但并不是那样——我什么也没想——只有一个压倒一切的愿望 ,那就是再也不要不快活了——再也不要产生什么感情了。我转过身来回到小吃部——那时我差一点晕了过去……

溶入劳拉家的书房、夜间——

劳拉的特写镜头:她正坐着,怀里放着针线活儿。她的眼睛呆呆地凝视着前面……

在这段表述中,作者调动了各种表现人物心理的影视手段。劳拉冲出小吃部盲目地追列车的举动,表现了她突然想挽回那种情感的反理智的冲动;她在站台边沿摇摇晃晃走的动作,无疑是她内心摇摆不定的外露;她在家中呆呆地凝视着前面的神情,则鲜明地体现着情感失落后的痛苦与茫然……

而列车上强烈的灯光一闪一闪地掠过她的脸、震耳欲聋的喧闹声,以及闪光的消失、喧嚣声的沉寂……等等画面及音响,则隐喻着她内心的强烈冲突、宣泄着她无可言说的澎湃情潮及其后来心境的空白与死寂……

至于这段文字所展示的画面本来就是回忆中的一个场景,以及直述主人公内心复杂情感的大段画外音兼内心独白(当语音在车站场景外出现时,是画外音;当语音与劳拉在家独自出神的镜头相配合时,则是内心独白),就更明白无疑地是人物内心世界的直接描述了。《相见恨晚》在人物心理表现上所使用的各种手段,使它成功地塑造出了举世公认的立体的人物形象劳拉,可为我们的典范。

三、通过外表形象设计表现人物

影视剧人物的外表形象,自然要由导演根据他最终选择的演员来确定,但作为编剧,也不能放任自流——因为导演们选定演员,毕竟还要以剧本中的人物形象为基准的。所以,编剧在剧本的行文中,对人物的外表形象就不能不有所描述(或曰提示)。

影视是直观的艺术,要想使一部影视作品获得观众的喜爱,就必须考虑到片中人物的外表形象还要得到观众的认可、接受。好的剧本因演员外型与内容(故事内容与性格内容)不符而导致影片失败的例子不是没有的。

“相面法”在世俗人群中之所以有一定的市场,并非毫无道理。因为“面相”与“心相”往往有联系,即使在其人有意作假时(除非其人演技十分高超)也如此——明眼人总能看出马脚来的。或者从另一个方面说,观众一般总从人物的“面相”如何来确定这个人物的好坏。所以,只为了使观众认可,也要考虑剧中人物“面相”的“易(可)接受性”。于是,一般而言,英武的男主人公、美丽的女主人公、可爱的少男少女……就比相反“面相”的同类人物更受观众的欢迎,进而增加影片的观赏魅力。以至不少影片甚至主要是因为主人公(演员)的“面相”大受欢迎而获得成功的。有些观众去看电影,竟主要为了去欣赏某个饰演剧中人物的演员,如法国的阿兰·德隆,日本的高仓健,美国的迈克尔·道格拉斯,以及我国的姜文、陈道明、李保田、张国立、孙红雷、陈坤、巩莉、梅婷、宁静、赵薇、章子怡等……因之,编剧对剧中人物外表形象的描述,是不能掉以轻心的。

但是,在这里要注意一个问题:人物形象与人物“面相”,不可等同视之。在艺术表现方面,“好看的人物”不等于“漂亮的形象”。在审美意义上,我们在描述人物肖像时,主要应以体现性格为主。换句话说——最好的人物肖像,只应是最能体现此人物性格的肖像!

在符合上述原则的基础上,则人物外表肖像无论怎样,都可以最终获得观众由衷的赞美与接受。如《巴黎圣母院》中面相丑陋的卡西摩多所体现的优美的艺术形象,如当代影视剧中一些由并不漂亮的演员所扮演的优美出色、大获成功的男女主人公如李保田、吕丽萍、孙红雷等等。

在具体写剧本时,作为编剧还要注意一点:对人物肖像,自然包括“面相”的描述,点到为止即可,不必过细——要给导演挑选演员以及演员对剧中人物的表演留有较充分的余地。

上面,分别介绍了人物塑造的几个方面,而在实际剧本创作

中,它们则是交融成有机整体,绝不是分开或堆砌的。另外,还要注意一个重要方面:影片中人物的性格不宜在静态中一次性完成——因为这既不符合人们对一个人物认识的“生活规律”,也不利于人物与剧情的“艺术表现”。实际生活中,人们对一个新人的认识,总有一个陌生、初识、有所了解、完全熟悉的过程,这才符合生活的真实;而在艺术表现上,若一开始就把人物的方方面面“一览无余”,也易减弱人物对观众的引力与剧情展现的张力。所以,一般情况下,应采用动态中的渐次的积累式性格塑造为好。一些优秀的影片,其主人公的性格塑造、形象确定,常常在结束时才最终完成,像《卡萨布兰卡》中里克的形象塑造,《魂断蓝桥》中玛拉性格的最终完成,我国影片《本命年》中李慧泉所体现的悲剧性人文精神与性格的时代定位……等等,都是如此。

第九章 影视剧本的语言

影视剧本中的语言有两种：一种是叙述语言，即剧本中用以交代剧情、描述人物外貌、动作及其生活环境的语言；另一种则是人物语言，包括对话、旁白、独白等等。拍成电视剧或电影故事片后，那些叙述语言便消失了，转换为画面中场景、演员的外貌及动作、自然景物等等，而人物语言则依然以声音的形式保持原来的形态。

谈到影视语言的时候我们说过，影视语言其实包含了画面、声音和文字三个因素，掌握好影视语言，就是要学会合理有效地利用声音、画面与文字之间的关系，使之成为和谐的整体，以达到完美的境界。

经观察发现，有的电视剧对话较多，如香港的商业片；有的电视剧对话则较精炼，如许多艺术性较强的电视剧。电影中的对话也往往要比电视剧中的对话要少，第五代导演执导的许多电影，如《一个和八个》、《晚钟》、《红高粱》、《菊豆》等等，对话都很少，以致于整部片子都给人以沉闷的感觉，这样少的对话在电视剧里，尤其是在长篇电视剧里是难以想像的。

有的初学者说，他们在写剧本的时候往往把握不准，有时候觉得剧本中的对话太多，有时候又觉得太少，没有把人物该说的话都写出来。那么，到底应该怎样平衡人物语言与画面的关系呢？

其实，一个真正成熟的剧作家在写作的时候不会也不大可能去考虑人物语言与画面间的关系。他写作时完全凭着个人的感觉，找到了那种感觉，所有的一切都会自然而然地从心底里流出

来。该对话多的时候对话就多,该用画面来表现的时候就会用画面来表现。情节的节奏、画面中的意韵等等都会水到渠成。

有的剧作者曾经不无骄傲地向人炫耀,他的一个电影剧本总共只有80多句对话。在有些人看来,电影也好,电视也好,说到底都是画面的艺术,能用画面来表现就要尽量少用声音,对话少,说明自己对画面理解的深刻。这类观点不是全无道理,却也有失偏颇。我认为,在影视剧中对话的多和少,首先取决于剧情的需要。一般说来,电视剧尤其是长篇连续剧由于对情节更为讲究,加上受到荧幕狭小的影响,没法像电影那样追求精致的画面,相对说来对话要多一些。其次,剧作者对剧情意境的把握及其艺术上的追求也是至关重要的。第五代导演大都追求画面本身的冲击力,更讲究画面意境的营造,情节往往有些淡化。他们拍摄的大多数影片风格都较为凝重,意境也很深远,这样的影片,如果对话过多,就会破坏其中的意境。在影视剧中,对话与画面的和谐只能根据剧作者在创作中所形成的心境来调节,其效果如何,取决于剧作者的艺术功底和对剧情把握的程度。

第一节 影视剧人物语言风格

优秀的影视剧总是具备自己独特的艺术风格,这种艺术风格的形成往往与其独特的人物语言有很大的关系。影视剧艺术风格的形成取决于艺术家独特的个性,而这种个性往往是在其独特的文化背景下形成的。而语言是文化最重要的载体,编导对人物语言的把握,对影视剧总体风格的形成往往是至关重要的。

影视剧人物语言的总体风格,取决于剧作者对全剧总体风格的把握。剧作者在创作剧本的过程中,在人物语言的处理上,要考虑以下几个问题。

一、“雅”还是“俗”

语言有“雅”和“俗”之分,按照我的理解,“雅”和“俗”的界定主要取决于其文化含量的多和少。文化含量的多和少,并不只在于人物语言中所包含的思想深度,更不在于人物语言的丰富、华丽和典雅,而在于用语言所营造出来的意境。

从现实的角度说,不同文化层次的人物,其语言所含的文化含量是不一样的。一个学富五车的教授说出来的话,肯定比一个社会痞子说的话有文化品位,但这并不等于说,以高级知识分子为题材的电视剧就会比反映农民或市民生活的影视剧更有文化品位。文化品位的高低并不取决于作品中人物的素质,而在于创作这些人物的剧作者的人生境界。因为在影视剧中,人物说到底只不过是剧作家人生理念的载体。张艺谋、陈凯歌等第五代导演的作品,大都是以落后的农村为背景的,其主人公也都是文化水平很低乃至没有文化的农民,但他们的作品却包含着深刻的人生理念。

在文学作品中,那些毫不起眼、平常得不能再平常的文字,经过作家心灵的组合就会产生出灵性,成为其人生理念的载体。同样在影视剧中,那些平平常常的画面,还有那些毫不起眼的人物及其那些支离破碎的话语,通过剧作者心灵的组织,就会营造某种意境,传达出其对于人生的感悟。

人物语言的“雅”和“俗”,往往决定于影视剧的艺术品位。一般说来,那些有较高艺术追求的影视剧,其人物语言也比较高雅;而那些纯粹的娱乐片,其人物语言往往也较为俗气。

不同种族或不同区域的人们生活在不同的地理环境中,拥有不同的语言、不同的风俗和不同的思维方式,最终形成不同的文化传统。这些文化传统对其国家或地区影视剧艺术风格的形成起着至关重要的作用。

随着影视业的发展,影视剧越来越成为重要的文化载体。许

多人并没有去过香港、美国,也没有去过欧洲,但正是通过无数的影视作品了解了香港人、美国人和欧洲人,同时也了解了他们的文化。反过来说,正是这种文化上的差异,在很大程度上形成了不同民族、不同地区或不同国家影视剧独特的艺术风格。同样都是商业运作造就出的影视剧,美国人的风格与香港人的大不一样。美国人宣扬的美国人的道德理念,制造着好莱坞式的美国梦,同时充满着美国式的幽默、美国式自由和美国式的情感。而具有上百年殖民地历史的香港,虽然其影视剧总体上体现了一些中国人传统的道德理念,但给人的感觉到底是缺乏文化底蕴,过于肤浅,没有厚重感。香港影视业之所以能够取得成功,在于其根据自身文化的特点,扬长避短,走出了一条平民化和通俗化的路子。

就影视剧的人物语言而言,美国影视剧的人物说话往往简洁,有时表现出幽默,有时又带有些较为浅显的哲理。而香港影视剧的人物语言,追求的是一种平民化的风格,剧中对话很多,往往还都很俗气,人物感情也好,人物性格也好,一点不含蓄,给人的感觉好像把许多本该埋在心里的话都掏了出来,缺少意韵。

在我国大陆,不同区域的影视剧,也有不同的艺术风格。在人物语言上,建立在京派文化基础上的京派影视剧,其人物往往爱侃,爱耍贫嘴,动不动就神侃一通,经常把人侃得晕乎乎的,听起来很俗,却包含着都市特有的文化意味。建立在海派文化的海派影视剧,其人物说话软语呢哝,市民气十足。而建立在秦川文化基础上的秦派影视剧,其人物说话比较洪亮,富有特殊的韵味,犹如秦腔,带有西北人的豪放之气。

人物语言的“雅”和“俗”与影视剧类型也有关系。有些类型的影视剧,如情景喜剧、言情剧、武侠剧等,娱乐性较强,人物间的对话往往是为了制造笑料,语言风格显得较为俗气。而历史剧、正剧等类型的影视剧,其人物语言风格往往较为凝重。

二、“古典式”还是“现代式”

创作古代题材的影视剧时,剧作者要考虑:在处理人物对话时,是像电视剧《三国演义》、《红楼梦》、《水浒传》那样采用半文半白式的古典式语言,还是像香港许多古装剧,如最近国内播出《戏说乾隆》、《太极宗师》那样完全采用现代式的人物对白?

我国许多根据古典名著改编的电视剧,大都采用了原小说中那样半文半白式的人物对白,在很大程度上是为了忠实原著,保持作品的原有风格。这种语言与我们今天的说话有较大距离,一般观众理解起来难免有困难,却带有某种古典的意味,适合表现古人的生活风貌。而香港人拍古装片却显得有些随意,往往采用现代人的对白,有时还故意采用一些现代生活中的词汇,以达到喜剧性的效果。

三、普通话还是地区方言

近年来,我国出现过一些采用方言为人物对白的电视剧,如《党员二愣妈》、《9·18大案》等,这些作品大都反映某特定方言地区人们的生活,具有浓烈的地方文化特色。另有一些电视剧,如《大秦之腔》、《新七十二家房客》、《刘老根》、《马大帅》等,虽然基本上采用的是普通话,但其中夹杂了许多方言的特色。

在影视剧中最能体现区域文化特征的就是语言。区域性语言的特性在某种程度上可以说是这个地区文化的高度浓缩,语言上的差异正是我们划分区域文化最重要的标准之一。如果不采用方言对话,《党员二愣妈》也好,《山城棒棒军》也好,肯定不能充分地体现剧中那种地区文化的特性。

第二节 语言是塑造人物的重要手段

“言为心声”，语言对人物形象展现的作用是众所周知的。因此，如何选择最具个性化的语言来表现人物性格，是所有编剧都要重视并极力追求的。塑造、表现人物的语言，大体有三类：正面的单一语言；双向的正反语言；多层面的复杂语言。

一、正面的单一语言

采用与人物性格相一致的语言内容，“什么人说什么话”，这是最基本的、运用最广泛的一种语言方式。比如《水浒传》中的李逵，性格鲁莽粗野，体现他个性的语言则是：“这厮好无道理！我有大斧在这里，教他吃我几斧，却再商量！……我只是先打后商量。那厮若还去告，和那鸟官一发都砍了！”言如其人，坦荡无遗。再如美国影片《红字》的女主人公懿德因追求真正的爱情而被主教等人惩处，他们派一个小孩时时跟着她，一边敲鼓一边向众人宣布她是“婊子、淫妇”时，她高傲又轻蔑地说：“这样，我上市场时就不会与人相撞了。”在判绞刑之前与总督的对话更显出她的坚强个性——当总督以宗教裁判者的身份逼问她“是否承认自己在上帝面前有罪”时，在众人的喧嚣唾骂声中，她只坚定地说了一句话：“我只在你们眼中是有罪的。”……这种语言在影片中随处可见，诚可谓“掷地有声”。我们再来看看经典影片《魂断蓝桥》中的几段人物语言。

(十五)

罗依招来了汽车，扶玛拉上车。

汽车内，玛拉问：“怎么回事，亲爱的，我们去哪里？”

罗依：“去宣布订婚！（对司机）回军营去。”

汽车开动。

罗依：“玛拉，你听我说，我先要你知道我的情况

……”

玛拉：“神啊！”

罗依：“首先，我亲爱的年轻小姐，我是莱姆树兵团的上尉，挺唬人。”

玛拉：“是挺唬人。”

罗依：“一个莱姆树兵团的上尉是不能草率结婚的，这里有很多程序和仪式。”

玛拉：“这我知道。”

罗依：“譬如一个莱姆树兵团上尉要结婚，必须得到他的上校同意。”

玛拉：“这很困难吗？”

罗依：“也许困难，也许不。”

玛拉：“我看不那么容易。”

罗依：“那要看他怎么恳求啦。要看他恳求的内容，要看他的热情和口才。”

玛拉：“是，上尉。”

罗依：“怎么，你有怀疑吗？”

玛拉：“你太自信了，上尉！你简直发疯了，上尉！你又莽撞又固执，又……又让我爱你，上尉！”

（十六）

军营门口。汽车驶来停下。

罗依(下车)：“你坐在这里，跟谁也不要说话，我一会儿就来。”

罗依快步跑进军营的圆洞门，卫兵给他敬礼。他跑了几步，突然又返回来，警卫再次给他敬礼。

罗依(跑到汽车前)：“玛拉！”

玛拉：“这么快？”

罗依：“我还没有见着他。有一件重要的、必不可少的东西，我忘了。”

玛拉：“什么？”

罗依：“你的履历表。”

玛拉：“我不知道放在哪儿啦！”

罗依：“我给你填上。那么你是在哪儿出生的？”

玛拉：“伯明翰。”

罗依：“年月日？”

玛拉：“一八九五年六月九日。”

罗依：“父亲职业？”

玛拉：“小学教员。”

罗依：“父母在吗？”

玛拉：“不。”

罗依：“啊，那么还有……（想了一想）啊，对啦，你姓什么？”

玛拉（笑）：“啊，罗依。我姓莱斯特。”

罗依：“幸亏想到这一点，这很要紧。再见了，莱斯特小姐！”

玛拉：“再见。”

罗依又急匆匆地跑进军营门，卫兵又敬礼。

罗依跟玛拉一见钟情，在对玛拉出身经历一无所知，甚至连她姓什么都不知道的情况下就决定跟她结婚。说出话来率直、干脆，把他的浪漫、自信、热情、冲动，表现得淋漓尽致，算得上是典型的“正面单一语言”。

二、双向的正反语言

这种语言可以更鲜明更深入地表现人物性格。

我们不妨借用契诃夫小说中的人物语言来体会。比如在大家

都熟悉的名篇《变色龙》中,作家便通过主人公奥楚蔑洛夫多次的一反一正的语言,把这个统治者的奴才兼爪牙的双重嘴脸鲜明而简洁地凸现了出来——

当认为那只狗不是将军家的时候,他这样说:“这条狗呢,鬼才知道是甚么玩艺儿!毛色既不好,模样也不中看……完全是个下贱胚子。谁会养这种狗?这人的脑子上哪儿去啦?!……你呢,赫留金,受了害,那我们绝不能不管!……”可当有人告诉他狗是将军家的时候,其语言立即改变了腔调:“你们把这条狗带到将军家里去,就说这狗是我找到,派人送到府上去的……且不说这是条名贵的狗,要是每个猪猡都拿烟卷戳到它鼻子上去,那它早就毁了!狗是娇贵的动物……你这混蛋,把手放下来!不用把你自己的蠢手指头伸出来!怪你自己不好!……”

如是语言,反复再三。正反对比,通过强烈的反差,突出了人物的性格。

这种语言表现,在电影、电视剧中,亦多有体现。

三、多层面的复杂语言

通过人物在不同环境与不同对象的不同语言,或者在其人自己不同情绪下不同的内心独白的多方面、多层次的组合,来表现人物的复杂的立体性格。请看由张成功编剧的电视连续剧《黑冰》中男主人公郭小鹏被判死刑后和刑警鲁晓飞的一段对白。

审讯室里,灯光特别的亮。

郭小鹏端坐在一张椅子上。鲁晓飞坐在他对面的另一张椅子上。

鲁晓飞看着戴脚镣手铐的郭小鹏,心头像压着一块巨石,但脸上却没有丝毫表情,双目注视着他。

郭小鹏似笑非笑地说:“我断定你会来的。”

鲁晓飞以温和的口吻道:“你想要说什么就说吧。”

郭小鹏把手中的纸放到桌子上。“咱们先把公事了，好能让你安心地听我倾诉。”他用下巴点点桌子上的纸，“这上面有我在国外银行的数字账号，里边有五千万块钱。与其像二次大战时犹太人的存款那样便宜瑞士银行了，还不如送给你。”

鲁晓飞问：“你不是说，所有的账号都记录在商务通里了吗？”

“小时候，我要是犯错了，林子烈并不打我。他只是罚我不许吃饭。有一次，我犯了大事，一个礼拜没吃饭。”郭小鹏说到这儿笑笑，“可我一点不饿。原因就是我在平时攒下一些吃的，藏在一个只有我才知道的地方，时刻准备度荒用。”他的眼里闪出亮光，“再说，我从来不相信任何人。对你是个例外。给你的商务通里没放炸弹就是个例子。但我还没有例外到丧失理智的地步，多少留了一手。”

鲁晓飞把那张纸拿到自己一边，但并没有马上看。

“另外，纸上还有你们感兴趣的除胡安以外的几个大人物的名字和他们受贿的证据。”

鲁晓飞仍然没有动那张纸。

郭小鹏似乎很满意：“你将来一定会成为顶尖级的人物的。你实在太沉得住气了！”

鲁晓飞依旧是正襟危坐，没有任何反应。

郭小鹏很轻松的样子说：“现在，我可以痛痛快快地给你讲讲我的心路历程了。你不是一直想知道这些吗？我反复想了想，应该告诉你，尽管是你把我送上了断头台。人生自古谁无死？况且我对这个世界的确很厌倦。我必须尽快到另一个世界去陪伴我亲爱的母亲，——我在这个世界上惟一的亲人！”

鲁晓飞表情复杂地看着他。

郭小鹏试图像平常一样翘起二郎腿,但镣铐阻止了他:“人看人,好像都是一样的。一群两足无毛动物而已。但如果仔细观察,你便可以发现,这是一个结构复杂的世界。有最高层,生活在其中的人,有着充分的精神和物质供应。然后,随着层数的降低,供应开始减少。到了最底层,所获得的能量,勉强能维持生存,而其精神供应,则几乎等于零。我本人,就生活在其中。”

鲁晓飞用怀疑的眼神看着他。

郭小鹏显然也感觉到了鲁晓飞的疑问。“以常人浅薄的眼光,肯定认为我在胡说。的确,我的生父,是一位著名的作家,从他那里,我继承了优良的思维基因。我的母亲,是一位也算知名的演员,从她那里我继承了还算周正的容貌。我的继父,是高级干部,从他那里,我获得了一些旁人不可能获得的机会。这样的结构,其实已经规定了我一生的道路。”

鲁晓飞不能不说话了:“我见过许多类似家庭出身的人,并没有走你的路。”

郭小鹏语调平和地制止她的插入:“请你注意这样一个事实:你还有很多机会阐述你的观点,而我,满打满算,也顶多十个小时了!”

他这么一说,鲁晓飞自然不好再说什么。

郭小鹏接着刚才的那股气说:“人往前看,似乎充满了偶然,但到了总结的时候,回头一看,一切其实都是规定好的。你认识我的时间不长,没有机会看到我真正吃饭。平时在宴会上,我都是斯斯文文,小口、小口地吃。可一旦放开,我可以在吃三斤半肉之后,再来半只烤鸭和一个大冰淇淋。然后三天不吃饭也不要紧。我怀揣十美

元到美国时,不凭借这个,连活也很难活下来。”

鲁晓飞似乎对这些并不感兴趣。

郭小鹏察觉到了,随即切入到主题:“你们习惯于把人群分成罪犯和非罪犯。也就是通常意义上的好人、坏人。并由此衍生出高尚、卑鄙等一系列玩艺儿。但我告诉你,一切不过是机会而已。穷乡僻壤的犯罪率低,根本不能说明那儿的人高尚,那是因为他们没有机会选择。没有选择,就不会痛苦。我父亲当右派,被流放到海州,他一点都不痛苦,因为他只能来。我继父被打倒,他也不痛苦,因为他只能被打倒。我母亲改嫁到林家,别的不说,光是林小强对她无微不至的搔扰,就不是一般人所能忍受的,可她仍然不痛苦,因为有我和弟弟,她甚至连死都不能选择。”

鲁晓飞心中一颤,眼里露出疑惑的神情。

郭小鹏敏锐地捕捉到这个“疑问”,解释道:“你可能会认为在林家这种高干家庭,怎么会有乱伦的脏事?可它就是存在。林小强是个性欲非常强烈的人,这肯定也来自基因,和林子烈早年对我母亲的搔扰,如出一辙。林小强搔扰度最强的那个阶段,正好是林子烈被打倒的那个阶段。有一天晚上,他溜进我母亲的房间,不顾母亲的哀求,强行非礼。就在这个时候,只有四五岁的我,拿着一根我勉强能拿动的棒子,一棒子打在他的后脑上,把他打昏了。”

鲁晓飞见他嘴唇颤抖,便把水杯推了过去。

郭小鹏的声音低缓下来:“你们这些生活在阳光下的人,是体会不到我的内心的。我承认,有很多人的家庭经济条件还不如我,吃上顿没下顿的。但父母的呵护起码还是有的,自尊还是有的。世界上,什么事最大,吃饭的

事最大。咱们从吃饭说起。我明白我在林家的身份,好的东西别说吃,就是想也没敢想过。他们吃白菜心,我吃白菜帮子;他们吃瘦肉,我吃肥肉和皮。这都没的说,这都天经地义。可有一次在吃鱼的时候……”他抬起眼皮,陷入回忆,“我从小就喜欢吃鱼头。这东西在林家是没人吃的。我不在,就喂了猫。可那一次,林小强不知道为什么,偏要吃鱼头。我不干,就和他争了起来。结果,鱼头他吃了,我还被打了一顿。你知道是谁打的我吗?我的亲妈!亲妈啊,亲妈!”喊完这两句后,他又变成刚才的语调,“我从小还喜欢看书,这当然也来自基因。可书是到不了我手里的。记得起先是林小强拿着看,我在他后面看。后来他发现我能很快理解之后,先是嘲讽我,真是老鼠生儿会打洞!接着就立刻恶狠狠地说:我决心彻底清除你身上这股臭老九味。从此以后,我在这家里,一本书都看不见了。没办法,我只好到书店去看书。某本书一天看不完,怕别人买走,就悄悄地藏在书柜后面。学习在我,就像呼吸一样自然。在小学,我从来都是第一名。毕业时,我考了海州市第一。林子烈也高兴了,因为我毕竟从理论上说是他的儿子。他问我想要什么。大的、贵的,我是不会说的,即使说也是白说。想了半天,我要了一双回力鞋。”说到这里,他抬头看天花板,“那是一双多有弹性的鞋啊!到现在,我鳄鱼皮、小牛皮、小羊皮,什么样的鞋没穿过?可我还是忘不了那双回力鞋。”他的语调陡然一转,变得阴沉,“可是第二天,那双鞋就不见了。我找啊找,最后终于在林宅的后面林子里找到了它的遗体!可以看得出,它死得很惨,有人带着极度的仇恨,一点一点把它给毁了。总而言之,凡是我需要的一切,都要费尽心机去争夺。不争就什么都没有!什么都没有,你懂吗?”

鲁晓飞道：“艰难困苦，玉汝于成。少年的困苦，变成动力的例子实在是太多了。”

郭小鹏点点头。“这你说得对。我经过思索，明白了我的处境之所以如此悲惨，原因只有一个：没有权！从懂得这个道理的那一天起，我的一切，都围绕着获得权力这个中心进行。大学毕业之后，我决定到美国去留学，因为这是终南捷径。在这个问题上，林子烈通过他的影响，帮助了我。也正因为这，我才让他的儿子林小强，一直活完了上一个世纪。”他的嘴角露出不屑的笑，“谁知道这小子，在监狱里面壁五年，自以为像基督山伯爵一样，悟出点道行，跑出来找我算账。典型的以卵击石！”

鲁晓飞道：“你通过努力，学成归来，不也很快获得了你想要的东西吗？为什么还要铤而走险？”

郭小鹏笑了笑：“学习使人获得一切，绝对是误导。我从一无所有到海州药业的总裁，每一个台阶都是血淋淋的。我事业的第一块基石是在美国奠定的。万事开头难，为了它，我采取了古代的、现代的、中国的、美国特有的、人性的、反人性的各种手段，可以说是无所不用其极。”

鲁晓飞问：“肯定不少是非法的。”

郭小鹏颇为自信地说：“大人物和小人物的区别，就是前者是制定规则，而后者是得遵守规则的。”

鲁晓飞用怜悯的眼光，看着这个“监牢里的大人物”

……

影视作品中人物语言与性格的关系，与小说、戏剧一样，我们可因上面例证，触类而旁通。

第三节 通过语言体现人物的个性

对影视剧中人物语言的把握,取决于剧作者对人物性格的把握。剧作者对自己笔下的人物有了深刻的理解和把握,个性化、生活化的人物语言就会从其笔端自然而然地流出来。在影视剧中,要求人物语言尽可能地保持其在现实生活中的自然形态,主要得做到以下几点。

一、对人物语言最基本的要求是“个性化”

不少理论论述中,也都很郑重地提及这一点。比如人物语言个性化的体现应是“不同的人,其语言特色应有所不同,要使语言与人物的性格风格一致”等等。于是,李逵的语言不能与宋江相同,城市知识分子不能与山野农民一个腔调说话……古今中外许多优秀作品中的语言确实也体现了这一原则。例如:刘邦见秦始皇南巡的风光、气派,不无羡慕地感叹:“大丈夫当如是也。”而项羽则刚强骄傲地喊出:“彼可取而代之!”两人因不同的身世、地位所形成的个人气质不同,其语言风格确是大有区别,也恰恰因此而为人所称道。但是,只用这种简略的提示,尚不能对创作者有具体、切实的指导与帮助——因为它只局限于表层、表象的提示,尚未深入到人物语言个性化的本质上去。下面,从两方面对人物语言个性化要求作进一步的阐述。

1. 人物语言个性化的本质

怎样才算具有个性化的人物语言?按上面笼统的说法,就是不同的人说不同格调的话。但这里就有一个问题:如果同时描述同一阶层、同一地位乃至同一气质的人物语言时,怎么办?有的作者便故意使每个人物操练不同的语词或采用不同的口气,故意将人物硬性分为几类:性急与性缓、骄横与谦逊、善良与凶恶……等

等,然后,再按原则办事,使他们每人的语言都独具特色。

然而在现实生活中,同一群体或同一环境中的人物,在表面上并没有太大的区别,性格特征、语言模式以至语气语调,均大体相同。若硬要拉大距离、划分类别,反而给人一种编造生活、杜撰人物之感。因此,对人物语言个性化的理解与落实,除尽可能真实地表现人物语言上的区别外,主要应从语言的内在本质上去把握。也就是说,通过语言的内质去表现个性,而不止在语言表象(声调的高低缓急、语辞的雅俗繁简等)上花功夫。否则,这种徒有其表的“个性化语言”只能制造出几个商店橱窗中的模特儿,而很难成为现实生活中有血有肉的活人。

美国作家海明威在人物塑造上极有造诣极深,他笔下出现了众多举世瞩目的个性化人物,但其人物的语言却几乎没有什么表象上的区别。比如已被拍成电影的《弗朗西斯·麦康伯短促的幸福生活》中,便有这样的人物对话:

威尔逊(受雇于麦康伯的猎师):为打到狮子干杯。

麦康伯(男主人公):我得永远感谢你刚才干的那件事(指威尔逊在他逃跑时打死了狮子、救了他的命)。

玛格丽特(男主人公之妻)把目光从丈夫身上移开,回到威尔逊身上:咱们别谈那头狮子。

威尔逊打量着她,没有露出一丝笑意。倒是玛格丽特向他微笑。

玛格丽特:这是个非常奇怪的日子。哪怕是中午待在帐篷里,你不是也该戴帽子吗?你知道,你告诉过我。

威尔逊:是可以戴帽子。

玛格丽特:你知道,你有一张很红的脸,威尔逊先生。

威尔逊:喝酒的缘故。

玛格丽特:我看不见得。弗朗西斯喝得很厉害,可是他的脸从来都不红。

麦康伯不无尴尬、解嘲 :今天红啦。

玛格丽特 :没有。今天是我脸红啦。可是威尔逊先生的脸一直是红的。

威尔逊 :准是血统关系。嗨 ,你总不见得喜欢拿我的美貌做话题吧 ,对不 ?

玛格丽特 :我还刚开始哪。

威尔逊 :咱们不谈这个。

玛格丽特 :谈话也变得这么困难了。

麦康伯 :别傻头傻脑 ,玛戈。

威尔逊 :没什么困难。打到了一头呱呱叫的狮子。

玛戈望着他们俩人。

他们俩人看到她快要哭了。

在这段叙述中 ,三个人的语言几乎没有表象上的区别——因为都属于有教养的体面人。但每个人语言的内质却都鲜明地反映出各自的个性特点 :面对刚才打狮子的情景 ,极具自尊心的玛格丽特为自己丈夫临阵脱逃的懦夫行径既气愤又窘迫 ,所以故意转向威尔逊表示好感 ,来讥刺麦康伯。威尔逊则息事宁人 ,一味斡旋其间。麦康伯则心虚内愧 ,或沉默、或自嘲、或道谢、或恼羞成怒地制止妻子的挖苦……于是 ,玛格丽特的骄矜自尊、威尔逊的圆滑世故、麦康伯的怯懦虚伪的各自鲜明性格 ,就在同类语调、语辞中泾渭分明地表现了出来。

这个例子或许极端些 ,但其艺术表现的特质 ,对影视编剧塑造人物却有很重要的参考价值。

2. 语言的个性化与人格分裂

同一人物的语言在不同环境、心境中 ,应有所不同。比如一个政府官员 ,作大会报告时语言庄严正经 ,在办公室与下级交谈时就可能自然亲切。在机关讲话是一种口吻 ,去与朋友幽会时必持另一种态度 ,对父辈、上司是一副神态 ,对儿女、下级 ,又会是另一种

神态……可以说是人物语言个性化进一步的体现。这,固然好。却也要防止另外一种可能——就是人格分裂。

所谓人格分裂,是说在注意人物在不同环境中用不同语言的同时,忽略了对这一人物语言的总体基质的把握,而造成人物失真的现象。比如表现一位教师在学校对学生如何苦口婆心、循循善诱、态度祥和,而回到家中,却对丈夫、对儿女破口大骂,完全一个泼妇腔调,转过身来,面对病卧在床的婆婆却又一副恭顺贤慧的模样、唯唯诺诺的言辞(又没有特殊的背景原因——如婆婆有巨款或婆婆遗嘱至关重要等等)……试问,这样的人物,还是一个有机的整体、可信的活人么?所以,注意到在不同时空中人物语言应有所不同,虽是使人物语言个性化的一种手段,但必须考虑到这个人物的总体的人格基质。

总之,一定要以生活的真实为原则。张飞暴躁,却也能粗中有细,甚至不无狡诈。但是,纵使其细心狡诈时,也绝不能混同于司马懿的言行举止。林黛玉多愁善感,却也有欢欣愉悦时,但她无论怎样欢欣愉悦,其语言语调也绝不可与史湘云相混同……我们在设计人物语言时,切不可忽视这一点。

人物语言应该是人物性格的自然流露。在现实中每个人所说的话,哪怕是不经意说出来的,或者明明说的是假话,也会在不同层面不同角度上表现出其性格来。剧作者应该选择那些最能反映人物个性的语言来表现人物的性格。且看韩静霆在电视连续剧《辘轳·女人和井》中写的这段对白:

狗剩儿媳妇一边倒酒,一边说:“铜锁啊,本来,人到难处不能挤,马到难处不加鞭。你眼下正在难处,我实在不应当多说少道。可我是个直肠子人,肚子里留不住话。你呀,不能再这么下去了。这么下去,姥姥不亲、舅舅不爱,别人都会当狗屎臭着你!”

铜锁默默点头。

“男子汉大丈夫，”狗剩儿媳妇振振有辞地，“要勤劳致富。你想啊，就是天上掉馅饼，也得人起早，你晌午歪才起来，还哪儿能捡得到？！”

铜锁又默默点头。

狗剩儿媳妇对他这样的表现挺满意，微微一笑，又继续说下去：“所以说……”刚说出这三个字，她突然停住了，支棱起耳朵，警觉地听着什么。

铜锁莫名其妙地看着她。

她听着听着，突然一回手，啪地推开窗户。此刻，正在窗外偷听的苏小个子躲闪不及，被窗子给狠狠撞了一下。

“你爹你妈说话，你也偷听啊？”

“哎，狗剩儿媳妇，”苏小个子理亏气短地，“你别骂人哪！”

“我没骂人，我骂狗呐！”狗剩儿媳妇火气很大。

“你……”苏小个子被噎得没说出话来。

“老苏大哥呀，”铜锁这时插话，“今天这事儿，是你的不对。”

“哟，”苏小个子一听，来神儿了，立刻把矛头对准了铜锁，“我跟她说话，有你缸、有你碴儿？她是你什么人？你哈巴狗儿啃脚后跟——亲的也不是地方啊！”

“苏小个子，”狗剩儿媳妇立即援助铜锁，“你少胡诌八扯，有啥话，对我说，黑灯瞎火的，你偷偷摸摸地干这种事，寒碜不寒碜？我要是你，就自个撒泡尿——浸死！”

“你，你别太过份啦！”苏小个子吼起来。

“呀，”狗剩儿媳妇轻蔑地，“你这头瘦毛驴，嗓门儿还不得低哩！怪不得人家都说你是属蛤蟆的——物小动静大！”

苏小个子真的气急了。用手指着狗剩儿媳妇：“你，

你,你嘴也太损了!你是寡妇心、绝户肺,这辈子尖尖嘴儿,下辈子还得当寡妇!”

“你呢?”狗剩儿媳妇也真急了,“你祖祖辈辈像耗子,代代都像武大郎!”

“武大郎怎么了?收拾你这个潘金莲儿!”

这段对白,准确地把握住了人物的性格,把狗剩儿媳妇的泼辣、铜锁的软弱、苏小个子的萎琐都表现得淋漓尽致。

二、“口语化、生活化”不容忽视

影视剧就是要在生活的自然形态中展现人物性格,人物语言也应保持生活中的原本形态,就是要使人物对白尽量口语化和生活化。

口语与书面语的区别在于:书面语是经过人为加工过的,一般说来语句较为工整,语法规范,逻辑性强,用词讲究文采;口语则是生活中的原本形态,语句较为粗俗,随意性强,经常前言不搭后语。就像前面那段例子,这样的生活化语言,不仅真实自然,还给人以亲切感。

第十章 广播剧文本创作

广播剧是借助现代科学技术产生的艺术形式。广播剧艺术的发展历史,天然地要受着技术发展的巨大影响。如果把广播剧的发展看作一条长河,直播期只是它的上游源头的一个小段落。转入现代技术录制期,广播剧的表现手段与直播期的重要区别,是对声音因素的使用、调动更为灵活和自由。声音因素是广播剧的艺术语言基础,现代录制技术,使广播剧的艺术语言摆脱了原来比较拘谨的状态,更为自由灵活,表现力更为增强了。从技术上说,是录音复制、合成等手段使广播剧有了声音素材自由综合的可能。这种综合不仅仅是一个制作方便的问题,它实质上是使艺术产生了新的表现力。当场合成、综合,当场传播,总不能完全脱离舞台艺术规律。1947年有人提出“放之则弥六合,卷之则退藏于密室”的广播剧时空观,但要真正自由地体现这一特点只能是在现代技术录制时期。

第一节 广播剧的艺术特征

“播音剧”、“播音话剧”、“无线电戏剧”都是广播剧的曾用名。无论怎样称呼,都没有离开三个因素,一是“剧”,二是“声音”,三是“广播”。这三点就点明了这种特定艺术的性质。

圈内的人称广播剧为“声音的艺术”或“听觉艺术”,只能听,不能看,没有视觉可感的形象,全凭声音手段塑造形象,表现主题、人

物、情节。“声音”是构成广播剧艺术的惟一物质材料。

语言、音乐、音响是广播剧的三大声音元素。广播剧多是三种声音元素的有机综合。有时是两种声音元素的综合,也有的广播剧只有其中一种声音元素,如用音响,英国的无对话广播剧《复仇》、上海台的《生命的旋律》即是。

语言是广播剧的第一媒介,在剧中占主导地位。语言是思维的外壳,凡是思维能达到的语言就能达到。加之声音语言中的音色、音高、力度、节奏更可以传达人物的情感、性格和气质,更能为听众所感知所理解。

音乐、音响不仅有配合语言抒发感情、渲染戏剧气氛、营造典型环境、推动情节转换和发展等作用,而且因它是剧情中的音乐、音响而具有“语言的性质”,以表达人物内心深处的隐秘或更激烈的思想意念。

“声音艺术”的表现力是独特的、丰富的。日本学者提供了一个数字依据,证明人们在日常生活中得到的“视觉信息”比“听觉信息”多出900倍以上,所以人们不易察觉单纯的“声音世界”的美妙。自广播、录音技术产生以后,“声音世界”有了从纷繁的客观世界中被单独“提取”出来的可能,便产生了新的艺术美。声音的艺术,就它的具体表现力来说,有三点独到之处:

第一,可使语言、音乐、音响最充分细致地发挥其表现力。画家的笔触可表现形象的差异、性格的区别,声音的“笔触”也有同样的表现力——语言的变化,不同心态的笑声、远处的犬吠、琴弦上的细微音响,都可构成表现形象的“工笔画”或“写意画”。

第二,可展现声音诸因素的综合美。录音合成技巧把声音诸因素组合起来,产生了声音艺术新的美感。虽然舞台艺术早已注意到声音因素组合的艺术表现力,但毕竟较粗糙。较为完美的声音组合还是体现在广播剧里。

第三,声音诸因素的组合可构成“声音蒙太奇”的效果,利用声

音不同方式的衔接、组合,可产生新的艺术语言。声音艺术可造成声音、音响特技,营造某种特殊的戏剧氛围。

美学家天才地指出,艺术品“作为观念形态性的东西,它的内容的特征,取决于它所反映的对象的特殊性和把握方式的特殊性的统一。”^①广播剧物化形态的特殊性,必然影响到它的内容,使之具有区别于舞台剧的新境地。所以进一步探索广播剧艺术的内容特征,对于认识广播剧艺术特性是十分重要的。

舞台剧在表现内容方面有自己的传统特点,它必须遵守“冲突律”,把故事所包含的矛盾冲突凸现出来,集中起来。故事要求矛盾冲突,有悬念,有“突变”。这种冲突是情节式的、事件式的,或者说具有“外部冲突”的特征。而广播剧可靠近这个传统,也可摆脱这个传统而去表现人物内心细微的变化,表现人的情感波澜,表现一种诗的意境,表现某种生活的哲理等等。其表现的内容不一定有一个完整的矛盾冲突过程,不一定用充满矛盾的情节去激动听众、展现主题。这样的内容若在舞台上“散”的、“淡”的,而在广播剧中却能给人以清浅澄澈、单纯婉约的美学享受。不同程度摆脱了舞台剧传统的广播剧,在其表现内容上有新的追求,同舞台剧有明显的差异。试比较之:

广播剧《红岩》是典型的靠近舞台剧传统的作品。就其第一部为例,它有着明显的矛盾冲突,“外部冲突”明朗而尖锐。

开端:特务郑克昌打入重庆地下党的备用联络站沙坪书店,埋下危机。

发展:书店负责人甫志高不接受重庆地下党负责人许云峰的批评——许云峰被捕。

高潮:许云峰力挫敌人利诱的诡计,写下了《共产党人的自白》,剧在高潮中结束。

^① 王朝闻:《美学概论》,人民出版社1981年版。

整个剧,矛盾清楚,情节紧张,是靠近舞台剧传统的广播剧。因为它发挥了广播剧的表现手法:其一,时空灵活;其二,利用了“声音特写”;其三,语言、音乐、音响的有机组合充分发挥了“声音艺术”的模塑和造型力。

广播剧的表现内容如果只限在传统戏剧艺术范畴中,其艺术个性显示必受局限。广播剧需要不同程度地摆脱舞台剧的传统规范,寻找它更适宜表现而舞台剧较难表现的内容。所谓摆脱舞台剧传统,是指它不着重表现外部冲突,不以集中突出冲突性的情节来塑造人物和表现主题。有人说这是广播剧注重文学性的结果,使广播剧散文化、诗化了。广播剧创作者在揣摩它的表现独特能力时,的确从散文、诗歌里吸收了营养。可是凡是成功的剧作,绝不是简单地朝小说靠拢,朝散文和诗靠拢,使其性质模糊起来。所谓“散文化”、“诗化”,实际上是把创作散文和诗的经验 and 手法“化”到广播剧里来了。《彭元帅故乡行》在这方面作了大胆尝试。该剧不是正面表现事件的矛盾冲突,而是表现彭总的品格和情怀,是人物内心情感的一股激流,大部分是人物主观抒情,人物的内心情感波澜激荡、扣人心弦。

广播剧擅长突出一个“情”字。由一个特定的、内在的情感为主弦或为支柱,支撑着全剧,就可以甩开外部的故事情节冲突,或者说主要靠情节冲突的正面表现取胜。广播剧《求索》表现朱德从青年到中年的一些经历。朱德年轻时辞别家乡去昆明讲武堂,参加辛亥革命,参加攻打云南总督府的战斗;他反对袁世凯称帝,痛斥袁对他的收买,参加了反袁护国斗争;他找陈独秀要求参加中国共产党而遭拒绝;其后又放弃升官机会而出国寻求真理。这一连串的情节摆开来看很“散”,其实不然。这个剧之所以动人,就在于整个剧贯穿着朱德内心一种情感,就是孜孜不倦地求索革命真理的情感。是这根情感线贯穿在回忆往事之中,使得较简单的矛盾事件显得不单薄了。大连台录制的《飞来飞去》在1999年的“五个一

工程”奖评选中,评委们都认为这是一个可听性很强的广播剧。该剧展现了蓝天上发生的一段故事和主人公的情感世界。空中小姐童雨欣离别丈夫出国后,人生道路遭遇不测,在她生命最后的时刻飞回祖国,向家人、朋友和生她养她的这块土地作最后的道别,并由此引发了震撼心弦的故事。剧中没有激烈的矛盾冲突,没有跌宕的情节,只是通过复杂的心理刻划,展示了人与人之间的真善美,讴歌了亲情、友情和刻骨铭心的爱情,表达了对祖国、对事业、对人生的热爱。这是主人公内心深处那条永远抽不掉的情感线维系的结果。试想如果抽掉这根人物内心的情感线,或表现得不那么强烈,而着重正面去展现这些事件,全剧将黯然失色,缺乏魅力。广播剧有这样的“优越性”——可以让人物直接倾吐自己的内心话,可以让人物“静下来”诉说。

广播剧应该侧重呈现人物心灵世界,侧重展现复杂的状态,包括情感。可以说用声音来表现,侧重于心灵图画,直接展示心理活动,这是广播剧的艺术个性,或者说是它艺术个性的一个重要方面。可以说广播剧的人物艺术形象带有一种特殊性——神态重于形态。视听综合艺术的使命是完成一个“形”、“神”兼备的物质世界,它通过人物的外在活动,体现人物的感情,传达人物内心深处的一切。视听综合艺术如果失去这种形神辩证关系,失去外在形态再现和表现能力,也就失去了魅力。它之所以让人感到意味无穷,往往在于外在的“形”含着内在的“神”。内心的直接表达是广播剧的重要特征。《深秋夜话》是20世纪60年代瑞士的一部著名广播剧。这个剧从表面看很不符合广播剧的一般要求:第一,人物声音造型简单;第二,环境设计单一;第三,人物行动更单调。在剧的全过程中两个男人都没离开自己的座位,待他们站起来时,剧也就结束了。试想,这样的剧无论在舞台上,还是在画面中都是令人难耐的。但正因为它是广播剧,抓住了擅长展现人物心理波澜的特点,形成了戏剧性磁力的主要因素,因而刺激了听众渴望和期待

的心理。

在表现内容方面摆脱舞台剧传统,着重写“情”的广播剧,处理情与事的关系有自己的方式。

一般戏剧也讲究“情”。可这同上面所说的广播剧脱离舞台剧传统去表现一个“情”字,有着本质的区别。在舞台剧里,人物内在的情,一般有两种表现方法。一种是情感和戏剧情节融合在一起,如《茶馆》里的王掌柜,他的内心情感是在一连串的矛盾纠葛中表现的。另一种是让人物在特定的情景下抒情,如《屈原》中的“雷电颂”。即使是靠近舞台剧传统的广播剧如《红岩》、《杜十娘》也有特定的抒情场面。这“情”总是在一定情节当中迸发出来的,可以称之为“因事生情”。然而《彭元帅故乡行》、《三月雪》、《求索》、《飞来飞去》等广播剧的“情”与“事”的关系则表现为另一种状态,是“以情叙事”。

摆脱了舞台剧传统的广播剧,不仅可以集中表现人物的情感,而且可以生动地展现社会生活小景,以表现某种生活情趣、生活哲理、社会问题等等。《爱迪生的童年》就是这样一部成功的作品。该剧表现爱迪生从四五岁到十几岁这段孩提时的生活与学习的情景,表现了一个科学家从小就那样不怕挫折、不怕困难、勤奋求知的品格。全剧没有一个完整的矛盾事件,全是些生活中的闪光镜头。这又显示了广播剧在表现内容方面有它的新天地。

第二节 广播剧的戏剧性

在表现内容上追求新境地的广播剧仍然是剧,因为重要的戏剧因素并未消失,未脱离“代言体”形式。

“代言体”是戏剧艺术的明显特征。这种形式在戏剧产生之前是没有的。世界最早的戏剧古希腊悲剧,由酒神祭祖发展而来,由酒神祭祖转变成真正的悲剧,就在于由讲述故事渐渐变成了由演

员扮演人物表现故事。

戏剧是“动作的艺术”，这是戏剧艺术的一个本质特点，广播剧也如此。《爱迪生的童年》里，童年爱迪生的形象是在他同周围人发生关系时一连串的行为中表现出来的。该剧作者杜伦马特说：“所谓‘戏剧动作’的含义是广泛的，它涉及到戏剧塑造人物性格，展示人物内心世界的各种手段。”

世人公认：“没有冲突就没有戏剧。”即便着重写情的广播剧，剧中人物的情也有深刻的矛盾冲突作为基础。《彭元帅故乡行》中，彭总的“情”是在反浮夸风的斗争中激发出来的，是特定矛盾背景中产生的情感。全剧没有离开矛盾冲突。剧着重展现了这种情感的波涛、浪花，但如同看长江大河，从波涛、浪花中会深深领悟到潜在底层的力量。

艺术创造不仅创造艺术品，也创造出懂得艺术而且能够欣赏美的大众。舞台剧创造了欣赏舞台戏剧美的大众，广播剧也应该“创造”欣赏广播剧艺术美的大众。当然，我们也应该看到广播剧听众的审美意识，不单只是由广播剧直接创造听众形成的，而且是听众群长期以来由各种文化素养、个人经历、兴趣爱好等积淀而成的审美意识结构。但是这种“创造”是必须的，是在文化艺术发展史中所证实了的。

客观世界并不是以它全部的形态、全部的内容进入艺术作品形式之中的。各类艺术形式只能从客观世界中提取一定的方面，有自己的侧重点，这样才有了各类不同艺术形式的区别。

美国理论家 R. M. 小斯巴费尔德对广播剧这一艺术特质作了明确的阐述：“出现了广播这一媒介，从而出现了想像中的戏剧。20 世纪的集体观众终于分解成了单个的观众，他们的头脑变成了剧作家的舞台，而音乐、语言、音响变成了剧作家的刺激物。剧作家发明了新的技巧来把剧作中的行动和人物输送给人们的听觉。”正因为广播剧完全排斥了可视形象，语言艺术就是以启发欣赏者

想像为特点的,“它以直接唤起表现和想像方式作用于欣赏者的创造”(王朝闻语)。语言在广播剧里又是有声的语言,使之借助于音乐、音高、力度、节奏更能为听众所感知所理解,对联想、想像更有助益。音乐、音响更起了推波助澜的作用。所以戏剧家曹禺先生在谈到广播剧时,充满深情地说:“我喜欢在静静的夜晚,独自欣赏这样的艺术。它具有一种特殊的魅力,能触动人的情感深处,使人心驰神飞,使我们的世界在闭目静听中,化成万千生动的面貌。”

第三节 联想与想像在广播剧中的作用

联想、想像,是“由声想人”、“由声想景”、“由声想情”。在广播剧中一般来说人物的形象、个性气质、表情动作、景物环境,整个剧的情绪、情感都有赖于听众的想像。

“寸有所长,尺有所短。”联想、想像有两大优势:第一,使艺术形象少有局限。每个人都可以依据自己的生活经历、文化素养、感觉、感受和想像能力在自己的脑海里展开形象再创造。这会使想像中的艺术形象比舞台上、画面中框定的具体形象更美好、更贴切、更符合你的审美愿望,因而也就更富有传情的煽动效果。第二,驰骋想像对欣赏者来说有一种审美愉悦。

当然,视听综合艺术也需欣赏者发挥想像,排除“想像”可以说就没有任何欣赏可言,但对广播剧来说则显得更为重要。我以为,广播剧的编剧,首要的任务在于“唤起想像”。这种观点曾经引起过争议,争议的焦点在于广播剧到底是应当追求由声音形象转化视觉形象这样的效果,还是应当追求用语言直接打动听众的思想感情。

后一种认识在国外早已有之。20世纪中叶,日本的江史朗、内村直也曾说:“今天广播剧的首要问题已经不是怎样构成视觉形象,而是进一步怎样描绘内心世界。广播剧不应该在经过听众收

听以后,再引起共鸣,而应该直接达到听众的心里——换句话说,广播剧最终目的不是在听众的心里构成视觉形象后,再引起戏剧感受,而是以声音本身直接打动听众的思想感情,这样,广播剧就能更接近听觉的声音世界。”

兹韦列夫的一篇文章自称是转述苏联理论界的观点,对这个问题他是这样阐述的:“那种认为广播剧作艺术的目的,是用语言唤起人的想像力,是让听众看到那些看不见的东西的观点是十分流行的。然而,当代苏联和世界广播剧作艺术的发展,表明了这样的论题是没有前途的。”“广播剧不能使生活以类似人们用目力观察到的那种形式再现,然而却能单独凭声音在塑造人物和性格方面达到自己独特的艺术上的理想境界”,他还说:“从耳朵到整个感觉与从视觉到整个感觉走的不是一条路。”所谓“凭声音直接打动听众”,有以下含意:

其一,剧作不追求激发听众的视觉联想,不追求“画面感”;

其二,欣赏时,往往不是从声音想到画面,然后再引起思想激动,而是从声音里(主要是对话、独白)直接感受到剧的思想;

其三,认为“由声想形”的作品已不再是理想作品。

对这些观点应如何理解?一方面,这些观点对我们有启发,不应排斥;另一方面,从根本上否定听众从声音想像形象,把富有画面感的广播剧都说成是陈旧过时的,这就绝对化了。实际上我们接触到的一些外国剧也不像他们所标榜的那样。如1983年获“未来奖”的《奥立佛》、前苏联的《埋伏》,还是把唤起听众的联想、造成画面感当作创作追求和主要创作方法。任何艺术理论、观点,都不应成为束缚创作实践的框子,而应当是开启创作之门的钥匙。广播剧应着力引导听众在人物的心态、情态方面展开想像。这里,我不妨用自己篇幅很小的一部广播短剧《第一次约会》做个佐证。

[城市街道音响……

[鲜花店里,人们抢购鲜花声……

甲 红玫瑰！我也要红玫瑰。

乙 22朵，22朵玫瑰！我女朋友今年22岁……

老陈 过情人节，又不是过生日，何必按岁数买呐！你买那么多，后边的不是捞不着了嘛……

乙 知道过情人节还不多进点货？多好的发财机会呀！

丙 大爷给我！我这钱都举半天了……

老陈 给你……这是你的，钱正好儿……后边的别等了——本店鲜花全部售完，关门儿啦！

丁 哎？那后边不是还有一束嘛！

老陈 那是给我自己留的。

丁 哎呀老板……

老陈 别叫我老板，老板是我的小儿子——他约会去了，我来临时帮忙……

丁 那您老人家也帮帮我的忙，把这束花卖给我吧，我也有约会！

老陈 卖给你，我的约会怎么办？

丁 你——？您老人家……多大岁数？

老陈 六十六，怎么啦？

丁 不怎么……嘻嘻不怎么……

甲 再会了吧！哥们儿，这年头，只要有钱一切都会有的！

乙 听过“老牛吃嫩草”的故事没有？瞧这老爷子体格儿多棒啊。

老陈 少扯没用的，快到别处看看，别误了你们的事儿！
[人们相继走出声……]

老陈 (拨电话声)英子吗？我老陈，你干啥呐？我……我想跟你……约会。约会都不懂？今天不是情人

节嘛……这么说你答应啦？太好了，我马上到咖啡屋去订个桌等着你，你可快点来呀……什么？啊，就在花店斜对面儿，叫《情人世界》！

[咖啡屋，若有若无的萨克斯乐曲，时隐时现的低言浅笑，不时有相约情人一见面热切的招呼声……

领班 老先生，您约的人还没到？

老陈 可不，你给我这本杂志我都快看完了……

领班 别着急老先生，等待情人的滋味就像喝咖啡——微微有点苦涩，但苦的后面是香甜。

老陈 你真会说话领班小姐，谢谢你，谢谢！

英子 我可以坐这儿吗？

老陈 不可以，我这儿……英子？你可来啦！

英子 来了。

老陈 你看你打扮得我愣没认出来！

领班 看得出来，这位女士非常重视今天的约会。

老陈 嗯，特意吹了头，还化了淡妆，你这是……你可真漂亮。

领班 看来老先生您多等一会儿是很值得的吧？

老陈 值得，值得。哎呀……真没想到，我这老伴儿一打扮会这么漂亮！■

领班 怎么？原来你们两位是……

老陈 三四十年的结发夫妻！

领班 哦……难得，难得……不打扰了，两位想用点什么？

老陈 给我们来两杯咖啡吧。

领班 请稍等。

俩人 谢谢！

老陈 哎 ,英子……

英子 别英子、英子的 ,这是公共场所 !说吧老陈 ,你是喝多了还是犯啥毛病了——咋想起整这景儿来了 ?

老陈 咳 ,我陈国柱活了大半辈子 ,搞过各种工作没搞过恋爱 ,参加过各种会议没赴过约会……

英子 想补补课 ?

老陈 可不 ,哎你说这谈恋爱俩人往这一坐……应该先说啥 ?

英子 那你问谁呐 ,我也没谈过恋爱 !

老陈 你……爱我吗 ?

英子 不爱。

老陈 别开玩笑哇 ,跟你说正经的呐。

英子 我说的也是正经的 ,真话。

老陈 真话 ?你不爱我当初为啥嫁给我 ?

英子 组织决定。

老陈 那……跟我过这半辈子 ,感觉咋样 ?

英子 含辛茹苦。

老陈 咱俩在一个“战壕”里轱辘四十多年 ,你觉得我这人如何呢 ?

英子 马马虎虎。

老陈 啊 ?我这个叱咤风云屡建功勋的少将 ,在老伴儿这儿就得到这么个评价 ?

英子 这个评价不算低啦——对国家你一心扑实、贡献很大 ,可对咱家你充其量够个马马虎虎——你不知道老人用什么药 ,不记着孩子们的生日 ,也从来不注意我的情绪 ,全家人都知道你的兴趣爱好 ,可你知道我们都喜欢什么吗 ?

老陈 我是军人,忙得那个程度你不是不知道……

英子 狡辩。我也是军人,你能说你当师长忙我当医生就不忙?这么多年一家老小……特别是你,我照顾得怎么样?

老陈 那是、那是,没说的,你太辛苦了……

英子 “无情未必真豪杰!”一个人如果说因为某种社会角色不能拥有正常人的感情、不能过正常人的生活,那他不是太愚昧就是找借口。

老陈 英子!你这句话……捅到我心窝子里了。离休的时候,老战友、老部下一通热情洋溢依依惜别之后,都嘱咐我保重身体享受生活。享受生活?这几年我时常琢磨,我该享受些什么呢?围着咱家的小楼转?成天看我那些军功章?我这心里没着没落的,没个头绪,也不踏实……

英子 所以你想出了跟我约会?

老陈 是啊,我还想向你求爱呐,这是我为你买的鲜花,红玫瑰。哎英子,你坐到我这边来呗……

英子 你向我求爱,应该你向我靠拢。

老陈 对对,我过来,我过来了……英子,我向你求爱,你接受吗?

英子 这个问题太突然,我得考虑考虑。

老陈 可以考虑,给你三分钟。

英子 三分钟?这可是关系一辈子……

老陈 哎呀一辈子都过完三分之二了,这不过是补个手续!

英子 咦?你要这么说,我可绝对不接受!

老陈 你……我说错了,我道歉!其实我知道你还是挺喜欢我就是嘴硬,瞪眼不承认,有时候还说假话

.....

英子 我什么时候说过假话？

老陈 有一回小孙女儿在电视里看见了接吻镜头，问你“奶奶，你跟我爷爷接过吻吗？”你楞说没有.....

英子 打住！你懂不懂什么叫“接吻”？那是两个相爱的人互相亲吻——你想想，以往四十多年的夫妻生活中偶尔来了情绪你才亲亲我，我呼应过吗？我主动亲过你吗？

老陈 噢.....我懂了，我刚懂。估计三分钟早过了，你考虑怎么样了？咱俩可以接吻了么？

英子 现在？.....在这儿？

老陈 当然啦，一对儿出生入死的老军人，有什么可怕的？——来，英子！

英子 柱子.....

老陈 哎！你的小名我叫了半辈子，我的小名你第一次叫.....

英子 你这是第一次向我求爱嘛！.....来。

老陈 接吻。

[周围响起一片善意的起哄声.....

领班 两位老人家，你们的幸福情境打动了这些年轻的朋友！请问你们是不是经常这样约会？

老陈 实不相瞒领班小姐，我六十六，她五十八，一起生活了四十来年，“约会”这是头一回呀！

英子 是头一回.....

领班 那就更可贵了！朋友们，我们大家应该祝福他们！祝所有的老年朋友都能拥有这样充实而甜蜜的感情生活！

[欢呼声、掌声响成一片.....音乐 报尾 剧终。]

这部短剧的前半部,必须设法引发听众“由声想形”联想出场面、情景之后才能推测剧情走向,进行审美判断。剧本开头,先用简略的环境音响提示和人物语言交代出——情人节,人们在鲜花店里抢购鲜花,而后突然一转,推出悬念:六十多岁的卖花人把最后一束花留给自己,声称他也要在情人节这天约会!(这里,广播剧“有声无形”的劣势变成了优势——如果是有图像的影视剧,主人公的年龄、形象与行为之间的反差很难埋藏。)接下来继续借助这种“优势”,让听众期待和猜测跟这位“老牛”约会的将是怎样一株“嫩草”,结果用一句“真没想到,我这老伴儿一打扮会这么漂亮!”揭开谜底:原来相约的是一对共同生活四十来年的老夫妻。发展到后来,六十六岁的离休少将向五十八岁的老妻“求爱”,两个人推心置腹谈心的时候,就不必让听众从声音想到画面,然后再引起思考与共鸣,而是直接从声音(对话、独白)里直接感受到剧作的题旨与其渗透的思想。

舞台和银幕都是展现各种心理的场所。美学家朱光潜说:世界上天才的悲剧作家“在心理科学还未流行之前,就已经是最深刻的心理学家,从埃斯库罗斯到莎士比亚和歌德,世界上最聪明的人在悲剧中积累了大量心理学的智慧”。但是,可以说越过外在的行动,直接进入人物心灵、展现人物心灵的“剧”,是广播剧。我们回忆许多优秀广播剧都可以从中总结出这种艺术经验。如《二泉映月》中,阿炳在泉边用琴拉出自己的心声;又如《减去十岁》中各种人物的心理反应构成的心灵图画;再如上海人民广播电台的《走进罗布泊》也是非常典型的例子等等。但是,我们不是说广播剧不应描绘外在的“形”,不是要一概排斥促成听众在脑海里产生视觉形象。一概排斥既不必要,也不可能。

广播剧从空中传来,欣赏者不像进剧场那样有心理准备,因此,它要求入戏快,很快挑起欣赏兴趣,剧情不能过于纷繁复杂,人物关系要一目了然。

在挑起听众兴趣上的广播剧《减去十岁》,编导颇费了一番心思。首先在题材选择上就别开生面,这个幽默、离奇、荒诞得任何人都想不到的新闻式事件——上面发一个文件,把大家的年龄都减去十岁,于是人们在惊愕中展现了各种心态,在听众中引起了强烈的煽情效果。再者,剧的开头以“好消息”呼喊声的放大,再放大,直至形成爆炸声,的确能给人以摄魂动魄之感。

广播剧不能同舞台剧那样同观众进行面对面的交流。广播剧来自遥远的天边,它是把话语很亲切地送到欣赏者的耳边,仿佛同你谈心。广播剧作者较早地认识并发挥了这一优势,所以剧中总是荡漾着与欣赏者交流的气息。1986年中央台播出的系列广播剧《普通人》较鲜明地在主持人的形式里展示了这一特点,赢得了许多听众的赞许。

总之,广播剧由于传播方式的特定性,使它的艺术追求带上了自己的特征。广播剧的文本必须入戏快,善于引发联想和想像,造成同听众的交流,适应广播特定的传播方式。

第四节 广播剧文本的结构形式

一部广播剧文本的结构是否得当,是它成败的关键所在。而戏剧结构从来没有固定不变的法则,引起结构体情形的差异,主要由于三方面原因:第一,题材的不同;第二,主题思想的不同;第三,对待特定题材,编剧所要表现内容的侧重点不同。但是,话又说回来,结构又是有规律可循的,研究这个规律可以更进一步认识广播剧的美学特征,更好地把握广播剧的艺术形式。

一、广播剧文本结构的特殊要求

广播剧对结构的特殊要求,是由它艺术传达手段的特殊性决定的。因为它只是用声音表现内容,所以它展开情节的方法、场次

段落的容量,以及如何使全剧达到生动、清楚、感人,都和其他样式的戏剧有所区别。

1. 戏剧轴线的自然、流畅

戏剧的场幕之间都很讲究逻辑性,不能有断气散神的感觉。话剧艺术靠内在的逻辑显示场与场、幕与幕之间的紧密衔接关系。广播剧不但要讲究内在逻辑紧密,还要注意让人能从外部感受到作品的剧情脉络,首尾衔接。

简而言之,体现作品题旨的剧情发展脉络、内在逻辑关系,就是“戏剧轴线”。

话剧《风雪夜归人》的四幕之间从表面看首尾都衔接不上,前后展示的人和事比较多,仔细分析它的内在逻辑却是很紧密的。话剧这样做是为了把生活挖掘得更深些,更广些。而广播剧是稍纵即逝的,结构不能这样处理,一般来说第一段的尾和第二段的首要很自然地衔接上。《列车在黎明前到达》是以父女俩回忆往事为贯穿线,除了现在时空和过去时空的自然跳跃,其他戏剧段落都是这样的。

为了形象化地说明“脉络”与“内在逻辑”,这里举一个实践例证——我曾经根据刘柳同名小小说改编过一部广播短剧《萌芽》,表现的是没有文化的父母不懂得保护孩子的自信和创造精神,做出一些愚蠢举动还浑然不觉的悲剧现象。以一个六岁男孩“豆豆”为核心,设置了贯穿人物“姑姑”,条件人物“爸爸”、“妈妈”,还有一个比照人物(五岁的)妞妞,“解说”为姑姑的独白——

[音乐]报题。

解 说 那件让我永生难忘的事情,发生于我的“人生低谷”——高考落榜,在家里气急败坏的那段日子。看着我那副样子,妈妈比我还难受。她小心翼翼地建议我到外县的表哥家去住些日子,换换环境,调整调整心情,自己复习以备来年再

考。我去了。在表哥家住了没几天,六岁的小侄儿豆豆便引起了我的注意……

[夏季,小县城民居院落里的音响……]

姑 姑 (边踱步边喃喃背书)“《人的正确思想是从哪里来的》这篇文章,主要讲的是两个飞越。第一个飞跃是从物质到精神;第二个飞跃是从精神到物质……”

豆 豆 (在较远处)出来呀,你倒是出来呀……

姑 姑 豆豆?你蹲在花盆那儿干什么呢?

豆 豆 姑姑!我在种葡萄……

姑 姑 种葡萄?(走到近前)怎么种啊?

豆 豆 喏……姑姑你不是给我买了那么多葡萄吗?吃完葡萄不是剩下一些葡萄核吗?我把葡萄核种在花盆的土里。

姑 姑 (笑了)傻豆豆!种葡萄得用葡萄藤插栽,你这样是种不出来的。

豆 豆 我知道。

姑 姑 知道?知道为什么还要这么做呀?

豆 豆 种葡萄非要用葡萄藤吗?那葡萄藤是怎么来的呢?

姑 姑 这……

豆 豆 我要创造奇迹,一定能的。

妞 妞 (从较远处跑来)豆豆哥!豆豆哥……

豆 豆 干什么妞妞?

妞 妞 我跟兰兰、丽丽她们想玩“老鹰捉小鸡”,你来当“老鹰”吧!

豆 豆 你们自己玩吧妞妞,我没空儿。

妞 妞 你干啥呢?

豆 豆 种葡萄。

妞 妞 是么？我看看……

[音乐……

解 说 六岁的豆豆 ,领着邻居家五岁的妞妞 ,笨手笨脚地开始往花盆里浇水。我站在一边看着 ,不禁陷入了深思……我像他们这么大的时候 ,在大都市的高楼里想些什么、玩些什么？幼儿园的阿姨、坐机关的父母 ,当时都教我干什么来的？吃晚饭的时候 ,我在餐桌上饶有兴致地给表哥表嫂讲豆豆 要“创造奇迹”的事儿 ,没想到竟惹得他们发起火来——

表 嫂 (没好气地撂下碗筷)快别说了他姑 ,从小见大、三岁看老 ,豆豆这孩子不会有啥出息！

姑 姑 怎么啦 ,表嫂？

表 哥 你嫂子一提豆豆就上火……(轻叹一声)这孩子也真怪 ,逮着啥拆啥 ,没他爱玩的玩意儿 ,就是爱鼓捣土 ,总想种出点啥来……

表 嫂 成天造得泥猴儿似的 ,哪有个孩子样？

豆 豆 妈 ,这两天我挺加小心的……

表 嫂 别插嘴 ,老实儿吃你的饭！

表 哥 豆豆我告诉你呀 ,再这么下去 ,我把你送回乡下老家跟爷爷种地去！

豆 豆 (喜出望外)真的？爸爸你啥时候送我去呀？

表 哥 你！你这孩子……(打了豆豆一巴掌)

姑 姑 哎表哥你咋打他呀？正吃饭呢……

表 哥 气死我了！(摔下碗筷声)

[豆豆低低的抽泣声……

表 嫂 你也真是的 ,不能等吃完饭再教育他？豆豆不

哭了啊,跟妈上小卖店……(渐隐)

解说 那顿饭吃个不欢而散。我早早地躺下了,翻来覆去睡不着,心里说不出是什么滋味儿。表哥表嫂都曾经是县农机修造厂的工人,如今一个开着“冈田”车在十字路口拉脚,一个在农贸市场摆个小杂货摊儿,风里来、雨里去,都挺不容易的。这样的父母,“望子成龙”心更切!可是,豆豆才六岁呀,他们根据什么断定那孩子成不了“龙”呢?

[姑姑在厨房里切菜的音响……

豆豆 (从外面跑进来)姑姑、姑姑……你干啥呢?

姑姑 你妈午间回不来,我得做饭呐。

[“冈田”车进院、停车声……

豆豆 我的葡萄都种了好几天了,咋还不出芽呢?

姑姑 这……(不忍打击他,绕着弯敷衍)你浇水了么?

豆豆 浇啦,一直在浇。

姑姑 浇的什么水呀?

豆豆 就是这厨房里的自来水呗。

姑姑 嗽,可能是这水太凉,也可能是因为水没营养

……

豆豆 这么说……我明白啦!(转身欲往外跑)

表哥 (进屋声)哪儿去?又瞎跑。

豆豆 爸!我没淘气,就在院里玩儿……(跑了出去)

姑姑 表哥回来啦?

表哥 哎。哎?不是说好了我回来做午饭么……

姑姑 你做的不好吃!我咋找不着你家酱油瓶子啊?

表哥 那不上边那个……呕,空了。(扭头朝外喊)豆豆!豆豆你进来!

- 豆 豆 (又是一溜小跑地进来)干啥,爸爸?
- 表 哥 喏,给你钱,上小卖店打斤酱油去……不兴跑哇,别把瓶子打喽!
- 豆 豆 是。得令!(还是跑了)
- 表 哥 这小子……
- 姑 姑 哎表哥,豆豆买东西……行么?
- 表 哥 (得意地)咋不行?去年就行了!也就这事儿值得我一吹——咋的?我一没权、二没钱,可我有儿子,我儿子能打酱油了!
- 解 说 自从来到表哥家,头一回见他说起“儿子”喜形于色。可就是那一回偏偏出了差头儿——小卖店就在马路对面,可豆豆去了二十多分钟没回来。等我和表哥心慌意乱地出去找他,发现他在院子里,几个孩子围着他,他拿那个酱油瓶子装些浑浊的水,正在精心地浇他的“葡萄”……
- 表 哥 干啥呢,干啥呢?让你打酱油你这是干啥呢!
- 姑 姑 是呀,豆豆,姑姑正在等着用酱油……
- 豆 豆 (怯懦地解释)姑姑,我看马路边排水沟的水让太阳晒温乎了,还带泥汤儿,肯定对植物有营养,就把打酱油的事儿给忘了……
- 表 哥 (怒不可遏地)把瓶子给我!(摔碎声)
- 姑 姑 表哥!
- 表 哥 你们都闪开……(俯身搬花盆)
- 豆 豆 爸!爸爸你别摔花盆,别摔我的葡萄……
- [沉闷、巨大的花盆裂碎声!]
- 姑 姑 表哥!你这是干什么?
- [豆豆伤心的哭声……]
- 妞 妞 豆豆哥,别哭了,(也要哭)别哭……

- 表 哥 不许哭！再嚎丧我打扁你喽！
- 姑 姑 好豆豆，不哭了噢……去，先跟妞妞上她家去玩一会儿……
- [音乐……
- 解 说 从那天起，我没见过豆豆笑，也不张罗种葡萄了。无论呆在屋里还是蹲在院里，总是一个个人怔怔地出神……孩子这个模样闹得我心乱如麻，书也看不下去，题也背不出来，我产生离开表哥家的念头。就在这个当口，我透过院里的板障子发现了另一番情景——
- 姑 姑 妞妞？你蹲在花盆那儿干什么呢？
- 妞 妞 姑姑！我在种葡萄……
- 姑 姑 种葡萄？(走到近前)怎么种啊？
- 妞 妞 喏……就像豆豆哥那样，把葡萄核种在花盆的土里。
- 姑 姑 (笑了)傻妞妞！种葡萄得用葡萄藤插栽，你这样是种不出来的。
- 妞 妞 我知道。
- 姑 姑 知道？知道为什么还要这么做呀？
- 妞 妞 种葡萄非要用葡萄藤吗？那葡萄藤是怎么来的呢？
- 姑 姑 这……
- 妞 妞 我要创造奇迹，一定能的。
- 解 说 我震惊了。然而更令我惊诧不已的是第二天早上，妞妞大呼小叫地跑来，说她的葡萄出芽了。我哭笑不得地过去一看——真的！那花盆里真的竖起一枝嫩嫩的葡萄藤。这是怎么回事啊？
- 姑 姑 (孩子般兴奋地)豆豆！妞妞种的葡萄长出葡萄

藤来啦！你怎么不去看？

豆 豆 （大人般冷漠地）我不看。我知道……那葡萄藤，是妞妞她爸偷偷插进去的。

姑 姑 什么？豆豆你别瞎说……

豆 豆 昨天夜里插的，我看见了。

姑 姑 哦？！（激动地自语）这才是爸爸！多好的爸爸……豆豆！这件事你不能说，尤其是不能告诉妞妞。

豆 豆 为什么？

姑 姑 这……让我怎么跟你说呢？

表 哥 （在隔壁喊）豆豆！打酱油去！

姑 姑 （恼怒地突然爆发）喊什么喊？再这么喊下去，你的儿子这辈子就只能打酱油了！

表 哥 （大惑不解地）啥——？

[音乐起……报尾，剧终。]

剧情很简单，十几分钟的短剧主要情节就是“种葡萄”，两个孩子（豆豆和妞妞）的天真与执着，两个爸爸的不同态度和做法，“姑姑”的解读与忧虑，始终围绕主线，紧贴主旨，阐发主题。总而言之，广播剧的结构，要求主线、主要人物行动线、内心发展的线索环环紧扣。

2. 场次、段落的适度安排

广播剧的听众全凭听觉欣赏剧情，这要比观赏视听综合艺术付出更多的“劳动”，时间长了就会产生疲劳感。实践证明，听众在精力充沛的情况下收听广播剧便会感到一种参与形象再创造的愉快。有人作过这样的比喻，电影、戏剧好比泱泱大观的名胜，广播剧好比精心设计的小巧园林，在这样不大的园林里，人们不会因疲劳而精力松弛，听众能在游兴正浓、精力正好的情况下得到满足。所以，广播剧的结构要“一步一景”。所谓“一步”，就是每场戏要

短,所谓“一景”就是要实,还要实实在在有内容。《二泉映月》的每一场戏可以说都做到了短而实、紧凑集中。从幼小的阿炳一声撕心裂肺的叫娘声推出了这个剧的序幕,而后展示为了生活的阿炳只好跟随父亲到雷尊殿去当道士。正当阿炳需要关爱时父亲突然病故,阿炳的悲惨遭遇又接踵而至,他的命运将会怎样呢?这是吸引听众的根本原因。

整个戏的播出时间、容量是进行结构构思首先要考虑到的问题,约定俗成,时下广播剧一般都是30分钟一(部)集(因为要预留栏目播报和随剧广告的时间,实际也就二十七八分钟),一(部)集广播剧情节段落不宜过多,每个段落少则三四分钟,多则七八分钟——也就是说,平均每(部)集六七段戏足矣。

3. 多姿多彩的场景

在“时空”推移中展开情节塑造形象的广播剧,如果在一个场景中固定的时间太长,听众难免感到沉闷,剧中人物“动作”不起来。同时听众对环境也会产生模糊不清的印象。广播剧《求索》开始是在柏林街上,街上正播送着贝多芬的《命运》交响乐,这是有声源的音乐。这段戏必须很快就转到周公馆。否则时间一长,听众会误认为是剧中的配乐。

广播剧不仅要求场景变换,而且场景特色最好有鲜明的区别。在有限的几场戏里,尽可能环境多姿多彩,这样一方面给听众留下较深的印象,一方面有利于音乐、音响的发挥。当然,这里需要说明一点,某些题材、主题特殊的广播剧,结构也会呈现特定的与众不同的状态。

4. 张弛有致的节奏

激昂和舒缓交替,起伏变换、张弛对比的感觉是音乐这种艺术形式的要求,只有这样才符合人们对音乐欣赏的生理需求。广播剧是声音的艺术,它和音乐作品有相似的地方,在外部形式上应有起伏张弛。一部好的广播剧,它的节奏必须是适应听觉愉悦的。

广播剧是“一条线”，这条线若紧绷着，会压迫听众心理。线的艺术讲究线的济动要有紧张舒缓的对立统一。广播剧虽不能说是“线”的艺术，但从本质上感受，它与线的艺术有相通之处。

上海台的广播剧《超越生命》，戏一开始就宣判了毛头的死刑——胃癌。紧接着第二场戏是毛头写信给已离开他二十来年的母亲，希望她给自己过一次生日，这可以说是他最后的要求，而母亲却把信撕得粉碎，第三场戏是毛头含着酸楚的心情准备家宴等待着母亲的到来，结果等来的是癌症俱乐部的负责人。

这样紧连的三场戏已造足了戏剧气氛，给听众的心头压上了足够的重物。如果照此发展下去，会使听众透不过气来，所以第四场戏编导就有意识地安排在公园举办的联欢会。病友们为毛头点燃了生日蜡烛，唱起了祝他生日快乐的歌，这样才使听众紧绷的情绪得以松弛。

5. 简洁明了的人物关系

前面我们已经阐明了广播剧的场次、段落的容量安排要适度，这也就意味着广播剧中的人物既不能像小说那样繁复，也不能像视听艺术那样组织错综复杂、你攀我绕的人物关系。据科学测定，一个成人从外界接受的信息有80%以上来自视觉。人的每只眼睛的视神经纤维达120万条之多，其数量大大超过了听觉、味觉、触觉神经纤维的总和。而视觉过程的复杂性也超过了其他的感觉。这就证明作为只以声音为艺术表现手段的广播剧不适宜“人物展览式”的戏剧结构方式。简洁明了的人物关系，使听众毫不吃力地掌握他们之间的纠葛，才能有滋有味地去欣赏去玩味其中的奥妙。广播剧《陈妙常》是根据明传奇《玉簪记》改编的，原作33折，结构松散，人物繁多。此剧的改编，紧紧抓住了陈妙常、潘必正的爱情线，左曲右折地都是围绕这两个人物做戏。所以，著名戏剧家曹禺先生说：“《陈妙常》对原传奇内容大大压缩了，集中精华，戏是紧凑的，从头到尾干净，节奏快，所以听着一点不累。”

二、广播剧文本的结构方式与转场方法

对戏剧结构分类,总是对剧作的一般规律进行探求,绝不会否定例外的特殊情况。分类的方法很多,不同的角度,戏剧结构类型的分类方法也不同。我们用一种简便明了的分类方法,分类考察不同广播剧结构样式的特点。

1. 一人一事结构

以一个人为主角,全剧集中塑造“他”(或“她”);其他人物都为“他”(或“她”)出场而奔忙,都因“他”(或“她”)而喜怒哀乐,这个主人公始终为一件事而拼搏,在其中展现其性格,也许要经过许多回合,但都为这件事;所谓“一件事”,不一定局限于一个具体的事件(如破某一案件),也可以是一种追求(如“想当演员”等)。广播剧《第二次考试》即是一人一事结构。《生存还是死亡》也同样,一个孤独的老人在一个静静的寒夜,在思考是去寻找故去的老伴还是活下去,他想了许许多多……

2. 一人多事结构

适于表现一个人一个阶段的各种经历、遭遇,通过一系列的事件表现这个人的命运和性格。这种结构的优势是可使人物形象更丰满,可展现一个时代的风云变幻。所谓“多事”,是指只有重点事件而没有中心事件。用这种方式结构的剧又可称为“人物命运剧”。如《千古流芳彭元帅》、《孔繁森》等等。

3. 多人一事结构

这种结构方式用得较多。所谓“多人”,不是集中笔墨突出塑造一个人。所谓“一事”,是全剧的矛盾纠葛围绕着一个主体事件,当然不是不允许有铺垫性情节。这类结构里有两种情形,一种是着重揭示人物性格,一种是着重揭示社会问题。着重揭示人物性格的,是通过一件事把两三个人物塑造出来,以鲜亮的人物形象激动听众。着重揭示社会问题的,并不很细致地刻划人物性格,它表

现一个事件是为了反映一个社会问题。如《开船锣》、《皇帝的新装》等。

上述结构样式,是根据目前我国广播剧中占主导地位的有情节有人物的戏来说的。

广播剧中情节段落之间的衔接方法,称为转场方法。各种转场方法,都有其独特的表现力,有的能造成紧张感,有的则有舒展的感觉,有的能清楚地交待“幕后”的戏,而有的能起到强烈的渲染作用,等等。所以,不能把转场方法单纯地看成技术处理问题,它是剧作者利用结构剧的“内部形式”来表达主题思想、表现人物的一种手段。如果衔接得好,能使剧自然、流畅,对展现主题有很大的助益。

1. 叙述转场

又称解说转场。这种转场方法用得比较多。它的好处是能最大限度地清楚明白地交待上下场的因果关系,有时能容进许多“幕后”的戏。比如《彭元帅故乡行》中,彭总第一次回故乡如果说是“载誉而归”的话,那么第二次回故乡则是“戴罪返里”了。而中间这三年中又发生了什么变故,就只能用解说来交待了:“彭元帅本着‘我为人民鼓与呼’的精神上了庐山,怀着忧国忧民的心情写了长长的意见书,结果,他受到了严厉的批评,并且被罢了官!”

解说转场用起来比较灵便,但要注意不要使叙述变成单纯地交待时间、地点和人物,解说要体会人物的内心情感,使之有情有味、顺理成章地完成转场任务。请看《陈妙常》中的一段解说:“钟声送走了又一个黄昏,月光又爬上了粉墙,这座白日里也少有热闹的女贞观,这时更是一片宁静。秋天了,月光水一样清冷,融在月色中的殿堂、禅舍、钟楼、回廊,都似沉沉入梦了,可是,东院碧云楼里,却有人徘徊窗前,书也读不进,觉也睡不稳。”这样转场的叙述语言,“戏味”就浓了。

2. 人物行动转场

这种转场方法,一般用在场次之间时空衔接比较紧、距离比较近的戏里。这种转场方法能收到自然流畅的效果,因为没有解说,人物的行动线不被打断,这就像电影中的长镜头一样能给人以真实而抒情的气氛。

广播剧的听众看不见剧中人物的行动,这往往需要人物在对话中显示他们的行动,给以行动的相应提示。请看下例——我根据周梅森小说《至高利益》改编的广播剧《政绩工程》中的一个片断。

[餐厅走廊里,俩人边走边嘀咕——

徐小可 告诉你家国,省环保局这位吕局长,是个四十大多的老姑娘,性情古怪,说话尖刻,可厉害了……

贺家国 那你还拉着我来接待她?你徐小可这不是摆明了要害我嘛!

徐小可 哎呀老同学,我这不也是没办法嘛——不完成任务不行,光我一个办公室主任出面更不行,就当你怜香惜玉一把……到了,就这屋——牡丹厅,我先进去打个招呼(开门进屋),吕局长……

吕局长 徐小可!到底怎么回事?一没闹地震,二没闹瘟疫,你们中江市的领导都死绝啦?我堂堂省政府一个厅局长,从早晨等到中午没人理我,你们什么意思!

徐小可 吕局长您消消气,消消气……我们市里的领导来了,来了一位……(回头喊)贺市长!(贺家国进屋)我来介绍一下吕局长,这位是我们新任市长助理贺家国博士——

贺家国 吕局长好!

吕局长 好什么好？都要气死我了！

3. 台词呼应转场

这种转场方法是上一场的末尾台词和下一场的开头台词,造成某种前后呼应的感觉,这样就不需解说,使戏从一个时空转向另一个时空。

台词呼应造成转场,不仅用在台词之间,有时也用在人物台词和解说之间,台词和解说相呼应,使解说出现得自然,与戏衔接得更紧。在我为辽宁抚顺台创作的广播剧《我是柱子》(荣获第七届全国“五个一工程”奖)之中,有这样一个片断——

解 说 柱子哥风雨不误,天天接送我上学。开始的时候我们总是在小河边接头,后来他不由自主地跟到学校来啦,我在教室里上课,他在窗外偷听,我们课堂练习,他就坐在教室外的地上,用脚趾夹个草棍儿在沙土上写写划划……终于有一天,被我们老师发现了——

女教师 (走出教室、关房门声)小朋友……别跑哇,你站住!

柱 子 老师!我影响你们上课啦?我……我不是有意的……

女教师 别紧张,老师没有怪你……(走到近前)你叫什么名字?

柱 子 柱子……啊,大名叫李家柱。

女教师 告诉老师,你的胳膊……是怎么回事?

柱 子 因为淘气,让电打啦,在医院……锯掉了。

女教师 地上这些字……都是你写的?

柱 子 是,是我用脚写的。

女教师 你到学校来玩儿,还是专门来听课?

柱子 你们班的彩霞是我家邻居,我没事儿,天天接送她上学……

女教师 你自己……想上学吗?

柱子 想!做梦都想!

女教师 这样好不好——你现在就走进这个教室,先在我们班旁听,过一段儿如果能适应,能跟上,我找校长给你办理入学手续。好么?……怎么?是没听懂,还是不愿意?

柱子 老师……我……(激动得哽咽)我是没想到,我太高兴了!

女教师 好啦、好啦,(拍拍他的脑袋)老师看得出来你是一个非常坚强的孩子,走,进教室。

柱子 哎!(随老师进屋)

[学生们的低声议论戛然而止。

女教师 同学们!这位同学叫李家柱,你们中间可能有人认识他,他不幸伤残,失去了两只胳膊。他渴望上学,渴望知识,他守在教室外面听课,用脚在地上练习写字……他的这种精神、这种毅力,难道不值得我们每一个人学习吗?

[响起一片掌声……

女教师 从今天起,我请他走进教室,成为我们班的一员。我相信大家不会歧视他,我们每一位同学都会尊重他,帮助他,甚至以他为榜样,克服学习中的困难。老师说得对吗,同学们?

同学们 对!(热烈的掌声)

女教师 李家柱,同学们这么欢迎你,你不想说点什么吗?

柱子 同……同学们,我没有手,不能跟大家伙儿一

块儿鼓掌,可我的脚好使,我的心眼儿好使,好使的我就猛劲儿使!我一准儿听老师的话,跟大家伙儿一块儿……好好学习!

[更加热烈的掌声……]

4. 音乐转场

音乐转场是广播剧中常用的办法。一方面音乐可显示时间延续和情绪的转换,一方面音乐有一种特别的“指示”作用。请看《列车在黎明前到达》中有这么一段戏:

女 儿 爸爸,明天我们盲童学校举办毕业典礼,有我的节目,你也去,好吗?

[演出实况:钢琴弹奏出抒情、悦耳的舒伯特的小夜曲,一曲完毕,掌声、叫好声四起……]

女 儿 (激动地)谢谢,谢谢大家。今天,当我要离开母校的时候,我要自豪地告诉大家,我有一个世界上最好最好的爸爸,你们的掌声有一大半应该是献给他的!(掌声又起)爸爸!爸爸你在哪儿?快来呀,你快上来,到我身边来。

爸 爸 敏敏,我来了。(掌声热烈)

5. 音响效果转场

利用音响的发展、变化起到转场作用,一般是由人物对话说明或暗示了将要转到一个什么地方。在广播剧《徘徊的青春》中,志平和北方在食堂相遇,戏从食堂转到宿舍是利用志平清脆的高跟鞋声转过去的,他们边谈边走,推门进屋,请北方坐下,听众会自然地意识到他们到了宿舍。

除用人物的行动音响转场外,还可以用自然界的音响和“音响传递”来完成戏剧场面的转换。“音响传递”多指利用传递媒介物,如打电话和广播等等。对于这种转场听众已较熟悉,无论是甲方

还是乙方在现场,听众都能心中有数。

6. 利用综合手段转场

语言、音乐、音响和解说都利用起来造成戏剧场面的转换。这样,显得戏剧气氛浓,有情景有气氛,能把较复杂的环境交待得更清爽更有意味。立体声广播剧《桃花扇》中有一段就很典型:

郑妥娘 香君,你看,你的白纱宫扇……

李香君 啊?怎么添上桃花了?这桃花是用什么染的,
这么红!

郑妥娘 (颤声地)那,是你的血呀……

李香君 啊?啊……(哭泣不止)

[悲愤似哭泣的音乐起……

[西风一阵阵加紧……

解 说 转眼新年了,好大的雪呀,秦淮河都封住了。李香君度日如年地等着侯方域,哪想到,知音未归,祸又临头。

[推出宴席音乐、音响……

7. 其他特殊转场方法

特殊的转场方法,或是因为在特殊的场景里,或是因为题材不一般。如,可利用暂时停顿,出现短暂的空白,给听众以转换场面的感觉。这可称为“间隔转场”或“停顿转场”。也可以用较短的音乐把几个不同场面的戏间隔开来。这里要说明的是这和前面所说的音乐转场中的音乐不同,这种音乐只起间隔作用,没有任何情绪色彩。

第五节 广播剧的语言运用

语言、音乐、音响,谓之“广播剧三要素”。综观迄今为止的中

国广播剧，“语言”应视为基础要素。在整个广播剧创作流程中，语言是居于核心地位的支点。从这个支点往前追溯，是题材的选择、主题的把握、人物的设置、情节的编织；从这个支点往后发展，是表、导演的二度创作，音乐、音响的创造性配置，技术人员的录音合成。如果说一部广播剧是一座大厦，那么它的语言便是基础构件——砂石砖瓦。

多年以来，对广播剧语言较为权威性的要求一直是“三化”：口语化、生活化、个性化。我个人以为这“三化”不宜并重，应下功夫发掘“个性化”。因为口语化原则，旨在使广播剧语言区别于书面语言；生活化原则，提示广播剧不同于阅读文学。要“口语”，但不能拉杂；宜“生活”却不可粗糙；“像”而不能“是”——这两“化”，把握一个“似是而非”足矣。个性化却大有“说道”。

先说“剧种个性”。广播剧属于听觉艺术，有声无象，靠声音调动听众的想像来完成艺术形象的传输与感染。其他剧种中的精彩语言，用到广播剧中依然精彩，说明那语言不以形象为依托；广播剧中的精彩语言，搬到其他剧种中却明显多余，足以反证广播剧这个剧种的独特性。

再说“语言个性”。广播剧语言大体分为两种，即对白（台词）、旁白（解说）。我在实践中为对白总结两条原则，一曰“特定性”，二曰“特殊性”，而在“旁白”的运用上，则把握一个“规定性”。分述如下。

因为广播剧只有“声音”这一种传输手段，生、旦、净、末、丑，狮子、老虎、狗全凭听觉分辨，所以动笔写台词之前必须严格区分剧中人物的“特定性”——是男？是女？是老？是少？工人？农民？干部？学者？——属于“哪一类”。比如我创作的广播剧《地质师》（获得全国广播剧评比一等奖、编剧单项奖和第六届全国“五个一工程”奖）中的铁英，从小概念到大概念，从“特定性”到“特殊性”。好比“剥皮取笋”——工人，石油工人，大庆采油女工，文化不高性

情豪放的东北姑娘铁英——至此,才找到“这一个”。

“哪一类”是标本,“这一个”是活人,找到了“这一个”,铁英的台词也就活了。

采访者 你跟洛总是什么时候开始恋爱的?

铁 英 咋说呢?闹文革那会儿,一帮造反派到处追他,他跟我熟悉,钻到我的油井房来了,吓得直哆嗦。我说你别怕,有我呢。抓他的人摸上来了,我拎着大管钳子冲了出去,我说你们听着,没有洛明他们这批肚子里有墨水的人,咱们这些盐碱地、荒草滩上长大的谁知道石油是啥东西?如今你们屎壳郎跟着屁哄哄,瞎闹哄啥?不看在毛主席的面子上,我一管钳子打你们满地找牙!——滚!……等我回到油井房,洛明一个劲地说谢谢我,我说别谢了,你这个人需要长期保护,咱俩结婚吧!他哭了,像个大孩子……

只有以特定性为前提,以特殊性为基础,找到“这一个”,才能让“什么人说什么话”,才能实现人物语言的“个性化”。把握住了“个性化”,那么“口语化”、“生活化”的问题也就迎刃而解了。

同样,解说语言的“规定性”,也是依据个性化的原则提出来的。

解说(旁白)这种语言形式,并非广播剧独有,却在广播剧中占有独特的地位。电影、电视剧、电视专题片中的解说,仅仅是一种补充、说明、交代,通常是被动的,是“没有办法的办法”。而在广播剧中解说是主动的,贯穿全剧的,肩负着推进情节、强化冲突、营造气氛、设置悬念、乃至“画龙点睛”等重要使命。所谓“规定性”,要求编剧“规定”些什么呢?——你的“解说”是第一人称还是第三人称?他(或她)是当事人,是目击者,还是事后听说该人该事的局外

人?他(或她)讲给听众的故事处于“现在时”还是“过去时”?是客观叙述还是具有主观感情色彩的夹叙夹议……如此种种,编剧“有权”规定,也必须规定。规定得很具体,很明白,你的解说语言才能个性化。

我个人比较偏爱第一人称,主人公旁白(及内心独白)式的解说。因为在创作实践中我体会到,使用这种语言形式有三大好处:一是适于广播媒体的“一比一、面对面”的特点,不论娓娓倾述还是激昂慨叹,都很亲切,容易缩短与听众之间的空间距离;二是便于扩大语言信息含量,沟通和传递情感,在叙述过程中顺势融入议论、联想,跳得开、回得来,收放自如,容易引发共鸣;三是不断戏,不论戏剧情节处于“现在时”还是“过去时”,主人公始终在其中,因而也有利于主人公的丰满、充实,有血有肉。

综上所述,说的都是广播剧语言的基本特点与起码要求。“照猫画虎”,我力求让自己的语言“及格”。那么什么样的语言才算“上乘”呢?回顾自己的创作实践,揣摩他人的成功作品,我以为应当确立以下三个标杆,并试图用自己作品的实例证明。

一、强化“动势”,以声带“画”

广播剧是“说”给人听的,但它不能“坐着说”,而须“作着说”,使人听到语言的同时“看”到画面,感觉剧中人物在眼前“活动”。我在全国广播剧评奖中获得金奖的《人间难心事》中做过这样的尝试:

(地痞“咋子”在野花饭庄耍流氓,逼迫素不相识的女顾客陪他喝酒,饭庄老板曲中和出面“挡横”,替女顾客解围,陪咋子喝酒——)

曲中和 来,老弟,一人一瓶60度,今儿咱哥儿俩喝个痛快!

咋子 行啊,谁说熊话谁不是人揍的!

曲中和 这有起子,老弟干嘛用匕首起瓶盖儿?

咋子 怎么,大哥看这玩艺儿眼晕?

曲中和 那到不至于,这玩艺儿我小时候也没少玩儿,我是怕警察看见找你的麻烦。

咋子 警察?这一带警察都是我舅舅,派出所是我姥姥家!

曲中和 这么说咱俩有亲戚——我们那片儿警察都是我小舅子,派出所是我老丈人家。

咋子 嗯?你跟我这把刀子有没有亲戚呀?

曲中和 想给我比划上?(猛然扯开衣襟声)老弟往我身上看——这儿是菜刀砍的,这儿是斧头垛的,这儿是粪叉子捅的,这儿是二齿子刨的……真还没尝过你这种小刀子的滋味儿——来吧!

咋子 (心虚气短地干笑几声)跟您开玩笑,大哥当真啦?

曲中和 开玩笑?那好,坐下,坐下接着喝!

语言的“动势”,在解说中,在客观叙述中照样可以体现——比如说一个人进门,“哐啷一声门响,他一头撞了进来”是一番情景,“嘎吱——门开了,他悄手捏脚地蹭了进来”又是一番情景。

二、扩大含量,弦外尚有余音

广播剧手段有限,只有声音,篇幅很短,每集不足30分钟。缘此,它的语言应当格外凝炼,高度浓缩。一段话只有一层含意,这段话就值得推敲;一段话仅是一种交待,这段话则应当删掉。揣着这两把“卡尺”写台词,有时能逼出一些高浓度的语言来。请看《人间难心事》的另一个片断:

曲 兰 这些事儿啊,三天三夜也唠不完。你看他眼下

挣几个钱,哪知道有那么多窟窿等着他堵哇——老妈三百六十天吃中药,得花钱吧?俩孩子上学,得花钱吧?两个弟弟成家得花钱吧?他自己还不到四十岁,也得再娶个媳妇儿吧?您这上三界神仙不知下三界小鬼儿的难处——往外屋看,角上那桌,那不是顾客是“食客”,统统是老家找上来“吃大户”的。七哥八弟烂眼子二舅,还有根本不知道老大贵姓的。三天两头来一帮,吃在这儿住在这儿临走还得拿路费。

谷所长 这曲中和可真够大方的……

曲兰 他不大方行吗,如今就兴这个。他给市里的“希望工程”捐两万块钱死活不让宣传,因为啥?不是谦虚,他怕老家找他给翻盖学校!

三、运用节奏性、音乐性、趣味性,使语言成为艺术

“出口成章”是人们对能说会道的人的一种赞誉,也是人们在语言表达方面的一种追求。在日常生活中人们很难做到这一点,但在广播剧中则必须达到这种状态——即便剧中人物是个目不识丁的文盲,他所说的话也必须有章法。前面提到的“口语化”、“生活化”,目的是将这些章法掩藏起来,而不是摒弃不用,只为让语言流于自然,处于粗糙的“原生状态”。

结构和修饰语言的章法有很多,因广播剧几乎全部使用“口语”,所以应在语言的节奏性、音乐性和趣味性几方面下工夫。无论对白还是旁白,编剧在落笔写词的时候一定要“有节奏”意识。很多语速的变化不是靠二度创作设计,而是脚本提供或规定的——长短句式的交叉错落、均衡、对仗与递进、排比,时而如细雨和风中炸响惊雷,时而像狂奔的野马群戛然而止——富于节奏的语言对营造气氛、推进动势和刻划人物大有用处。中国语言音乐性

的范例在宋词、元曲中比比皆是。除节奏外,它主要靠韵律来实现。在表现现实生活的广播剧中,某些抒情片断写得似有韵似无韵,隐含对仗,平色有致,可吟可诵亦可“说”,“音乐性”便融于其间了。至于“趣味性”无须多说,只要编剧心存此念,嬉笑怒骂、吵嘴演讲,哄人劝人、夸人骗人,都能挖出“趣味”来。为体现我本人对节奏性、音乐性、趣味性的尝试,最后用我的《人间难心事》再举一例,作为本节的收束:

(时值盛夏,楼下的饭店里大宴宾朋,吆五喝六,行令划拳,放声“嚎”歌,楼上的会议室里,一帮专家学者正在讨论论文,打开窗太吵,关上窗太热,开了关、关了开,折腾了三番之后——)

谷所长 关上,关上,刘秘书再把窗户关上!(小刘应声关窗声)龙先生,您接着念。

龙先生 (冷冷地)念什么?

谷所长 念……念论文呐。

龙先生 念论文?(突然发作)我现在想念经!念佛!我想求菩萨求耶稣,求玉皇大帝求变形金刚把我和我的同仁救出火坑!这是搞学术活动吗?分明是在遭洋罪,受折磨!这里是社会科学研究所吗?分明是烂八地儿、屠宰场……(剧烈的咳嗽)

谷所长 (一时反应不过来)怎么啦,这是?

管先生 谷所长啊,龙先生刚才说的一点都不过份,楼下的饭店那帮人肆无忌惮地杀鸡杀鸭、杀鹅杀狗、杀猪杀羊,杀一切能吃能卖能赚钱的生灵,除了人,什么都杀!那绝望的嚎叫、痛苦的呻吟不分昼夜地折磨人……

刘秘书 (小女孩似地夸张)咱们后院所有的树上都钉上了钉子,所有的钉子上都挂满了肠子肚子心肝

肺！再看那树下的水塘啊，红的是血浆，黄的是油汤，白的是大蛆，黑的是苍蝇，再加上一团一片的绿毛，好肮脏好可怕，好好恶心哟……

谷所长（拍案）别说啦！

第六节 广播剧文本创作的推陈出新

剧作家所利用的形式是随着历史进程而不断更新，古往今来的戏剧结构从来也不是固定不变的。当代广播剧的结构也是发展变化着的，对传统式结构有相当大的突破。所谓传统式结构，是指受舞台剧影响所形成的“戏剧式”结构。按劳逊的说法就是写“人与人之间、个人与集体之间、集体与集体之间、个人或集体与社会或自然力量之间的冲突”。由于冲突双方意志不同、目标不同，双方的行动导致冲突达到危机。尽管传统式结构广播剧的艺术传达手段与话剧有所不同，但从内在特征看，仍是遵照这种冲突律编织剧情的。

结构突破传统，性质上不同于面对具体的不同题材，考虑其人物和事件的关系，选择结构方式。传统式结构和突破传统结构的广播剧，都可以呈现一人一事或一人多事或多人一事的结构面貌，但内在特征大不相同。对传统式结构的突破是审美追求上的较大的发展变化。下面，我们通过具体分析、比较来阐明这一问题。

所谓传统式结构广播剧，以戏剧性冲突作为表现对象和审美对象，追求直接、集中地再现尖锐的斗争。特征如下——

第一，戏剧发展阶段，一般都有开端、发展、高潮、结束几部分。其中发展部分就要有戏剧矛盾冲突，而且要相当强烈。高潮是全剧的“制高点”。

第二段落之间有戏剧性的因果关系，前一段是“前因”，是“铺垫”，后一段是必然的结果。

第三 剧情布局 ,有意使之曲折、紧张。

突破之一 结构的“散文化”。

“散文化结构”吸收了散文手法 ,突破了戏剧传统结构 ,有以下特征 :

其一 ,不依赖情节的有机、严密和巧合来展现主题。散文化结构广播剧情节有“散”的特征(相对于按戏剧冲突律结构剧情来说) ,但依靠情感线、思想贯穿线 ,使剧达到形散神不散。

其二 ,不依赖戏剧式结构技巧吸引听众。戏剧式结构有许多常用的技巧、手法 ,比如“悬念”。悬念在心理学上是指人们急切期待的心理状态。戏剧结构在情节安排上 ,不断造成观众这种急切期待的心理状态。可以说 ,对“悬念” ,尽管人们看出是特意编织的 ,是技巧性安排 ,也往往产生期待 ,产生兴趣。但不能自由地选择事件展现人物内心。散文式结构广播剧不是有意造成紧张感。如《爱迪生的童年》是把听众的注意力引向对童年时的爱迪生天真可爱心灵(好奇心强烈 ,不怕挫折失效等)的感受上。

其三 追求自然真实感。“自然真实感”或“纪实”是“散文化”结构广播剧的追求。它不像狄德罗所说的“对历史添枝加叶”。狄德罗认为戏剧家“比起历史学家来 ,它的真实性要少些 ,而逼真性却多些”。这很明白 ,戏剧允许虚构事实 ,但却反映了生活中必然的或可能的现象。“散文化”结构广播剧与之不同的是宁可情节平淡 ,也不留下编织的痕迹 ,使人感到是生活化的、自然的。这种自然真实感或“纪实性” ,符合现代人对获得信息 ,探索、了解社会生活事实真相感兴趣的心理。所以 ,许多这类广播剧利用、吸收新闻因素的基本方法 ,选择新闻事实当中具有戏剧性和情感性强的成份 ,把这些成份突出出来组成“剧”的形式。

突破之二 结构的“心理化”。

“心理化”结构广播剧 ,以题材中人物内在意识的流动以及这些流动所展示的内心世界作为表现对象和审美对象 ,这势必对戏

剧传统结构又有所突破。其特征显示如下：

其一，情节的展开以人物意识活动为主线，这种意识活动往往具有一定的随意性。它表现为似乎一切都是“无目的”的思维活动。这种意识活动比较自然、自由，合乎人的自由遐想，甚至有些心猿意马的心理状态。有时，又忽然泛起下意识、潜意识活动，可以近乎迷朦不清的梦境。广播剧《送我一枝玫瑰花》是一部较成功的“心理化”结构广播剧。全剧以一个身负重伤、处于弥留之际的战士的意识活动为线索，把这位年轻人的内心作了诗化的表现。

其二，“心理化”结构的广播剧，不以事件的时间先后安排段落，也不是“倒叙”写法。它是随人物意识流动，自由地“流”到过去、现在或将来。当然，一切都是根据主题需要而选择安排的。上海台录制的《走进罗布泊》是以著名探险家余纯顺在罗布泊遇难生命弥留之际为切入点，采用了时空交错的手法，简约而生动地展示了余纯顺人生经历中的几个横断面，表现了他内心深处的所思所想。在他生命的最后时刻，编导匠心独具地安排了余纯顺和同在罗布泊献身的著名科学家彭家木的会面，和女探险家、多年的女友的会面，和已经离婚了的前妻的倾心交谈，是非常典型而又集中的心理展现，是一种典型的意识流动手法。

“心理化”结构广播剧，没有事件式的外部冲突作为剧的“高潮”。它的高潮是人的主观情感一步步推向最激动、最昂扬的时刻。

顾仲彝在他的《编剧理论与技巧》中谈道：“戏剧结构可以形容成为戏剧动作在时间和空间上的组织。”采用戏剧式结构的剧目，每段情节都是在具体时间中展开的，都有明确的规定情境。而“散文化结构”、“心理化结构”有时突破了这个传统，剧中某些段落可以无具体时空。这种大胆的突破，可给这类剧目自由地展现它的内容以许多方便，能直截了当地把听众最关心的部分（如人物心理）“告诉”听众。在此必须说明，它只是特定段落，是暂时的。

中编 韵文体脚本创作

以语言为表现手段的艺术品,通常以两种形式出现,即声音与文字。声音是听觉符号,靠口头传播;文字是视觉符号,靠书面传播。当世界上有了电影、广播与电视之后,这一规律发生了重大变化。广播传输把文字也变成了声音,而电影、电视则用图像画面取代了文字的地位,作为主要视觉符号。然而当我们仔细考察了广播影视艺术的创作过程之后,不难发现:万变不离其宗,文字依然是灵魂、根基。广播影视艺术借助现代强势媒体的优势,将戏剧艺术、说唱艺术直至阅读文学逐步囊括其间,几乎无所不包。因为被“兼并”的文学艺术形式之中包含大量的戏曲、说唱、诗与歌,所以我们研究广播影视文学脚本创作就必须涉猎“韵文体”文本。本编从探讨韵文体文本的韵律开始,进而分别研究用广播影视传输呈现的戏曲节目脚本创作、曲艺节目脚本创作、诗与歌词的创作。

第十一章 韵文体文本的韵律

任何一部韵文体文本都是一个艺术的整体。从语音角度看,横向可归纳出不同部件的结构规则,如声律、韵律、节律等,纵向可切分为不同的层面,如字、词、句、语段、篇章等。语音总是和意义联结在一起的,所以在阐述音韵艺术问题时必须坚持音义统一的观点。

韵文体文本的韵律,实际上是作家根据作品思想内容的需要,将语音符号排列成流线形态的技巧问题。不同的内容往往用不同的艺术形式去表现,对语音艺术的要求也不尽相同;文体不同,声音组合的规则也不一样,这就形成了丰富多采的音韵艺术品。

韵律是指作品用韵的规则,即把韵母相同或相近的字安排在一定的位置上,使它们互相呼应,造成有规律的周期性重复,加强作品的乐音刺激,使作品在音响上联结成一个和谐的整体。

第一节 韵文的辙韵

在汉语语音系统中,以 21 个声母和 35 个韵母排出每一个字,一个字的开头为“声”,收尾就是“韵”。韵文体唱词每句最后一个字,由相同或相近的韵母构成,产生一种声音回环的和谐感。如:

今日痛饮庆功酒,
壮志未酬誓不休,
来日方长显身手,

甘洒热血写春秋。

——京剧《智取威虎山》

这里的“酒”、“休”、“手”、“秋”，便是韵母相同或相近的（位于句子末尾落脚处而又产生和谐感的）字，称之为“韵脚”。用来押韵的字称为“韵字”，必须安排韵字的地方称“韵位”。例如：

似这般美婵娟绝无仅有，（定韵）
李公子每日里难舍难丢。（韵位）
离学监辞寓馆常宿春院，
与十娘朝欢暮乐耳鬓揉。（韵位）
效鸳鸯结鸾凤不分白昼，
立山盟铭海誓永世千秋。（韵位）
酒宴上细语款款沁心醉，
锦囊中白银哗哗往外流。（韵位）

——王国臣鼓词《杜十娘》

音韵以及韵部的区分，随着时代的不同和语音的演变而变化。近代以来，戏曲、说唱文本写作，普遍采用在民间形成的、根据韵母类别分成13韵部的“十三辙”。依此，用“辙”来称谓“韵”，“合辙”即是“押韵”，合辙、押韵是同一个意思。

汉字读音是由声母、韵母拼成的，如“凰、簧、皇、黄”，读音相同，当、向、广、抢，读音相近，韵母都是“昂”，可以归入一道辙内。根据这个规律，唱词将韵字分为十三道大辙、两道小辙。十三道大辙是：乜斜辙、发花辙、一七辙、摇条辙、中东辙、人辰辙、由求辙、怀来辙、言前辙、江阳辙、波梭辙、灰堆辙和姑苏辙。这些辙的名称并没有实际意义，不过是借取其音罢了。

“十三辙”，也称作“十三道大辙”，因为还有若干“小辙”存在。在广大北方地区及四川、云南、江苏等省份，语言中某些字尾常带“儿”韵，如“花儿”、“鸟儿”、“虫儿”……语言学称之为“儿化韵”，戏

曲、曲艺界叫做“小辙儿”。在戏曲、曲艺界，“小辙儿”一般只有如下两道：

其一是“小人辰儿”，包括人辰、梭波、乜斜、灰堆、衣期等五道辙口。如：瓷盆儿、杏仁儿、山坡儿、围脖儿、竹节儿、菜碟儿、烟灰儿、桌腿儿、木鱼儿、雏鸡儿……

其二是“小言前儿”包括言前、发花、怀来等三道辙口。如：针眼儿、笔杆儿、香瓜儿、碎渣儿、葱白儿、瓶塞儿……

其他辙中，也有含儿化韵的字词。如：摇条辙中的树梢儿、肥膘儿、针线包儿、小辣椒儿；由求辙中的毛猴儿、老头儿、乒乓球儿、五香豆儿；姑苏辙中的松鼠儿、白兔儿、葡萄珠儿、爬山虎儿；中东辙中的信封儿、酒盅儿、城门洞儿、萝卜缨儿；江阳辙中的瓜瓢儿、鼻梁儿、鸡蛋黄儿、中药方儿。

前述的“儿化韵”，由于单字不多很难成段使用，所以不另立辙口，混用于“小人辰儿”、“小言前儿”两道小辙之中。

选用小辙要注意，小辙适于表现风趣幽默的人和事，选用小字眼儿一定要生活化、口语化，如：扎根儿、慌神儿、淘气儿、没门儿、捣鬼儿、菜心儿、离题儿、叫真儿、逗眼儿等等，这些语汇都是在现实生活中经常使用的。如果它违逆生活用语，将会令人感到生硬、不自然。如果把百货公司、收音机、社会主义写成百货公司儿、收音机儿、社会主义儿，听起来将感到不顺耳，对这类的“儿化韵”应尽力避免。

为便于理解，现将“十三道大辙”和“两道小辙”分别举例说明。

(1) 乜斜辙

有一点，很特别，（乜斜，第二声）
他的脚上穿草鞋。（乜斜，第二声）

(2) 发花辙

刚才怪我马大哈，（发花，第一声）
十个鸡蛋破了仨。（发花，第一声）

(3)一七辙

不灰心,不泄气。(一七,第四声)
抓紧时间练臂力。(一七,第四声)

(4)摇条辙

大肥猪,坐花轿。(摇条,第四声)
你说可笑不可笑。(摇条,第四声)

(5)中东辙

国民党,抓壮丁。(中东,第一声)
非让我家出个兵。(中东,第一声)

(6)人辰辙

共产党,解放军。(人辰,第一声)
救我雷锋翻了身。(人辰,第一声)

(7)怀来辙

南京路,在上海。(怀来,第三声)
繁荣热闹有色彩。(怀来,第三声)

(8)由求辙

抱着猫,牵着狗。(油求,第三声)
结果让狗咬了手。(油求,第三声)

(9)言前辙

连长解释好几遍。(言前,第四声)
大爷说啥也不干。(言前,第四声)

(10)江阳辙

国民党,蒋匪帮。(江阳,第一声)
他们到哪儿哪遭殃。(江阳,第一声)

(11)波梭辙

我家人口不算多。(波梭,第一声)
吃饭能坐十几桌。(波梭,第一声)

(12)灰堆辙

大苹果 味道美 (灰堆 第三声)
咬上一口流甜水。(灰堆 第三声)

(13) 姑苏辙

事情无巧不成书 (姑苏 第一声)
一开春就闹瘟猪。(姑苏 第一声)

小言前儿

别看我们小岛不大点儿 (小言前儿 第三声)
它是祖国大门坎儿。(小言前儿 第三声)

小人辰儿

打针吃药真顶事儿 (小人辰儿 第四声)
总算没咽这口气儿。(小人辰儿 第四声)

为了便于记忆,我将这大小十五道辙编成一句话:“劳模江苏才新修水利大办农业有钱儿没门儿。”

劳(摇条)蒿毫好号
模(波梭)科咳可课
江(江阳)方房纺放
苏(姑苏)乌无武务
才(怀来)猜才踩菜
新(人辰)分坟粉奋
修(由求)抽愁丑臭
水(灰堆)飞肥匪肺
利(一七)妻奇起气
大(发花)妈麻马骂
办(言前)翻凡反饭
农(中东)轰鸿哄蕪
业(也邪)些邪写谢
有“钱儿”(小言前儿)

没“门儿”(小人辰儿)

需要说明的是,由于方言方音的关系,各个地方的戏曲说唱在辙韵方面不尽相同。近六百余年间,汉语发展为八个主要的地域方言,它们的分布情况如下。

北方方言:以北京话为代表,其地域从东北的哈尔滨到西南的昆明,从西北的酒泉到东南的南京,分布极为广大。

江浙方言(吴语):以上海话为代表,分布地方包括江苏省长江以南镇江以东部分地区(镇江不在内),浙江省的大部分地区。

湖南方言(湘语):以长沙话为代表,分布在湖南省的大部分地区(其西北部属北方方言)。

江西方言(赣语):以南昌话为代表,分布在江西省大部分地区(其东北沿江地带属北方方言,南部属客家方言),湖北省东南一带也属这一方言区。

客家方言:以广东梅县话为代表,主要分布在广东东部和北部、广西东南部、福建西部、江西南部。湖南、四川也有局部说客家话。

闽北方言:以福州话为代表,分布在福建北部和台湾省的一小部分。

闽南方言:以厦门话为代表,分布在福建南部、广东东部潮洲、汕头一带,海南岛的一部分,台湾省的大部分。

广东方言(粤语):以广州话为代表,分布在广东省的大部分地区,香港、澳门和广西的东南部。

即使在一个方言区域里,地方之间以及剧种之间,也存在着方言音的差别。例如,属于北方方言区的云南,它的方言中没有 ang、uang 等字母,把 ang(昂)、iang(衣昂)、uang(乌昂)读成 an(安)、ian(衣安)、uan(乌安)。在滇剧戏韵中,“杭”读成“寒”,“伤”读成“山”,“钢”读成“杆”,“慌”读成“欢”,“黄”读成“环”,“江阳”辙也就变成了“言前”辙。“梭波”辙变成了“乜斜”辙。

同样属于北方方言区的安徽省安庆地区,其语言中也没有ang这个韵母,在黄梅戏中同样是糖、谈不分,江、尖不分,黄、环不分,形成了“言前”与“江阳”两辙通用,“中东”辙变成“人辰”辙。

上述两例说明,在方言方音影响下,各个地方剧种都有其自身的音韵规范。就被称为“国剧”的京剧来讲,其音韵不是单一的标准音或方言音韵,构成状况比较复杂。京剧源于徽汉两调,“落户”北京,承袭“中州韵”传统,以普通话音系为主体,存留着某些古音,保留有徽(皖)音基因,又吸收了“湖广音”——鄂音成份,形成了一个复杂而独特的音韵系统。

音韵问题,关系到艺术种类特色,特别是地方的语言与声腔特色。编撰韵文体文本必须依循各个剧种各自的押韵规律。

戏曲、说唱、歌词的押韵方法,大体有三种:

第一,句句押韵(俗称“楼上楼”)。如前例“今日痛饮庆功酒”。

第二,“翘三不翘四”。即第一句起韵(或叫“定韵”),第二句押韵,第三句翘韵(可以不用韵字),第四句押韵。

第三,双句押韵。即单句(上句)可以不在辙上,双句(下句)必须在辙上,通常叫做“一、三、五不论,二、四、六分明”。这种押韵法尤其适用于长段唱词。

唱词要合辙押韵,可用做韵脚的字越多越方便。所涵字数多的辙口,叫“宽韵”,所涵字数少的辙口,叫“窄韵”,字数极少的辙韵口叫“险韵”。

宽韵有:言前、人辰、江阳、摇条、姑苏、梭波、杯来、中东、发花等。

窄韵有:一七、灰堆、由求、也斜等。

从音色上看,有阴、阳之分。阳辙,带有鼻音,唱起来比较宏亮;阴辙,不带鼻音,音色闷、暗。

比较响亮的辙,有江阳、言前、中东、人辰、发花。

比较柔和的辙,有怀来、灰堆、摇条、由求、梭波。

口型不张的“闭口韵”，有一七、姑苏、乜斜。

“小辙口”具有滑稽幽默、俏皮风趣的特色，不宜用来反映严肃、庄重的内容。

写词选辙，一般是选宽不选窄，选亮不选暗。但是，选辙写词的主要依据是人物的性格、情感色彩以及与事物相关的词语因素。在选辙中，应切实防止因韵害义、叠床架屋、搞韵脚游戏等弊端。

第二节 韵文平仄声

戏曲唱词，既要做到“同韵相和，和谐入耳”，又要做到“平仄交错，抑扬动听”。押韵是求同，平仄是求异。所谓“平仄”，就是汉语的四声调值。从元代周德清所撰的《中原音韵》到现代通行的戏曲音韵，每个音节都可分为阴平、阳平、上声、去声等四声。如：

阴平	阳平	上声	去声
妈	麻	马	骂

戏曲唱词遵循上仄下平的规律，在一对句子中，要求上句韵脚用仄声，下句韵脚用平声。南方部分地区存在的入声字，则按该地剧种音韵规律，分别用于上下句。

总之，撰写唱词既要讲押韵，又要讲平仄，既要严格遵循剧种特定的音韵（包括声、韵、调）规律，又要尊重约定俗成的变革和发展。

平仄音韵是一门很深奥、很细腻的艺术。我们的目标不是考证、研究文艺音韵学，而是广播影视文学创作实践，不妨浅尝则止，略知一二便罢。在韵文的创作实践中，要记住：一、二声为“平声”，三、四声为“仄声”；上下句之间，上仄下平；（除非同韵同声的“垛句”，一般下句不用仄声字。）一个句子之中，要平仄错落，起伏有致。

“韵律”的构成,除了韵脚、节奏之外,还有平仄声的布局技巧。请看下表:

辙名	声母	平仄	平声		仄声	
		四声	阳声 (一)	阴声 (丿)	上声 (∨)	去声 (\)
		韵母				
乜斜辙	Y	ie	掖	爷	野	叶
发花辙	M	a	妈	麻	马	骂
一七辙	T	i	梯	提	体	替
遥条辙	P	ao	抛	袍	跑	泡
中东辙	F	eng	风	逢	讽	凤
人辰辙	W	en	瘟	闻	吻	问
油求辙	Sh	ou	收	熟	首	瘦
怀来辙	C	ai	猜	财	踩	菜
言前辙	H	an	酣	寒	喊	旱
江阳辙	Y	ang	秧	羊	养	样
波梭辙	M	o	摸	魔	抹	磨
灰堆辙	H	ui	辉	回	悔	会
姑苏辙	F	u	夫	服	斧	富

此外,有人曾把韵字按韵腹发声的开口度的大小分成三级,即洪亮级、柔和级和细微级。洪亮级(如:江阳、中东、言前、人辰、花发)多表示豪放、欢快、热烈的情感;柔和级(如:遥条、杯来、波梭、油求)表现平静、安详、舒适的心境;细微级(如:一七、灰堆、也斜、姑苏)表现低沉、忧伤、缠绵的思绪。从韵尾看,阴声韵、阳声韵中的穿鼻韵(如:江阳)、抵腭韵(如:怀来)多表现坦荡情绪,而入声韵、阳声韵中的闭口韵(如:姑苏、波梭)多表现压抑感情。

第三节 韵文唱词的句式

一、韵诵类句式

所谓“韵诵类”指的是合辙押韵、用简单打击乐器伴奏、按一定程式“朗诵”的曲艺节目,如山东快书、竹板书、数来宝等。最基本的句式,主要有以下五种:

1. “三字头”

由三个字组成,多用于句、段的开头,俗称三字头。(如:“这英雄”、“抬头看”、“突然间”、“五天后”。)

两个“三字头”连用,就构成了一个单独的句子,但只能用在上句。例如:

不怕唬,不怕蒙,
不怕拷打与围攻。

有时“三字头”也作为单独句子出现,垛在一起,构成一个段落。如:

但只见——
铁屑飞,
机床挪,
又自如,
又灵活……

2. 四字连

四字句一般不能单独使用,必须两个连起来构成一个句子,或者很多个四字句连起来(前后还须连上其他句式)使用,故称“四字连”。请看例一:

“提高警惕 ,保卫祖国” ,
响亮的口号震山河 !

(两个四字句连成的句子 ,一般只能作上句。)

例二 :

暗祷告 ,“愿佛祖 ,保佑弟子 ,此去西天 ,逢凶化吉 ,遇
难呈祥 ,安安稳稳 ,保太平。”

(一头一尾是两个三字句 ,中间全是“四字连”。)

3. 五字垛

顾名思义——五个字的句子“垛”起来 ,就叫“五字垛”。

五字句一般不单独使用 ,要么两个以上的五字句垛起来 ,要么
把一个五字句“垛”在其他句式的尾部。

例一 :

一次没成功 ,
二次又淬火 ,
三次来试验 ,
四次又开车……

例二 :

那滋味儿真是难吞难咽难描又难说 ,甭提多窝火 !

4. 七字句

七个字组成的句子 ,是韵诵类脚本的主体 ,用得最多。例如 :

一盏红灯照长天 ,
红旗漫卷八十年。
铁锤砸烂旧世界 ,
镰刀劈开万重关。
顶天立地擎神州 ,

为我中华开大船。

5. 贯口句

“贯口儿”几乎所有的曲艺形式里都有，所谓“贯口”，就是一口气唱下来。韵诵类节目的贯口有两种，一是以四字连为主体的长句子，二是内容和气氛需要一气贯到底的几句话甚至一段话。

比如这样的句子：

从今后，不管是天上飞的、地上跑的、水里晃的、草棵儿里蹦的全部由我给他们立规矩！

贯口的段落在李润杰老先生的《孙悟空三打白骨精》里很多，请看：

孙悟空一棒一棒连一棒，
但只见棒起、棒落、棒扫、棒过、棒磕、棒错、棒戳、棒撤，一棒一棒急如闪电快如风，
棒棒紧逼白骨精！

……

这时候大小妖怪嗷嗷叫，
“呼啦”一声往上涌。
孙悟空，不慌不忙把身躯晃，
但只见：正东、正西、正南、正北、东南、东北、西南、西北、前前后后、左左右右、上上下下，到处都是孙悟空。

像这样几句甚至十几句贯口，需要一气呵成。（所谓“一气”，是让观众感觉没换气，实际上还是得换气的——“偷气”）

二、唱词类句式

与戏曲、曲艺音乐的“曲牌联套”体和“板式变化”体相对应，戏曲文学的唱词也有“曲牌联套”体和“板式变化”体两大类。

“板式变化”体的唱词是承袭了我国古典诗歌中的七言诗以及民间七言歌谣的基本格式,又加以灵活运用和发展而成。我国古典诗歌从四言、五言、七言至“长短句”,在语言方面是一个解放;“板式变化”体唱词是以比较整齐的七字句(可加“衬字”)。其句式结构形式富于变化,不拘一格。唱词以两句为基本单位(即一对上、下句)每段唱词,最少可以是两句,一般是四句以上,可以是八句、十句、十多句,甚至数十句。完全根据剧情、人物和情感变化的需要而定。一般是双数句。唱词要讲究句式、节奏和韵律。

唱词的句式,通常有五字句、七字句、十字句、嵌字句、垛字句几种,一般以七字句和十字句为主。下面举例说明。

五字句

消灭——座山雕

人民——得解放

××|×× ×

节奏划分为“二三式”。

叫声二黑哥,

实话对你说。

×× ××|×

节奏划分为“二二一”式

七字句

江河湖海万古流,

千支百脉有源头。

自从杜康酿醇酒,

琼浆玉液人人求。

×× ××|×× ×

节奏划分为“二二三”式

男女老少忙一天，
一天日值两角三。

××××|××.×

节奏划分为“四三”式

十字句

穿林海——跨雪原——气冲霄汉，
抒豪情——立壮志——面对群山

×× ×|×× ×|×× ××|

节奏划分为“三三四”式

论身材月宫嫦娥显得丑。
看容貌羞得貂禅难抬头。
品仪态恰似贵妃刚醉酒。
比娇姿气得西施直眼喽。

×× ×|×× ××| ×× ×|

节奏划分为“三四三”式。

划分“××”式的节奏，目的是把每个句子按词组分为“句头”、“句腰”、“句尾”（个别短句子没有“句腰”），进而再把一段词（至少是上下句）的头、腰、尾纵向对位，令其产生节奏美。节奏不谐调的句子，尽管总体字数相同也没法演唱。打个比方：“杭州——风光——好，哈尔滨——迷人。”虽字数相等，但节奏不同，怎么唱？

七字句是从七言诗和七言歌谣直接承袭而来的。它的语言是“二、二、三”结构，与各剧种的唱腔乐段基本上是相一致的，常加一两个“衬字”。

十字句是由七字句发展而来，实际上是七字句加衬字而成。唱词的十字句也可以说是直接承袭了民间说唱艺术中的十字句格

式(清代的“弹词”、“鼓词”唱本,都有较多的十字句)。比较整齐的七字句和十字句唱段,有均衡、匀称的韵律美,可以使唱腔和谐严整。七字句与十字句交替使用,也会产生较好的效果。如晋剧《打金枝》中皇后的大段唱,有四十多句,就是七字句与十字句交替使用的:

在宫院我领了万岁(的)旨意,
 上前去劝一劝驸马爱婿。
 劝驸马你休发少年(的)脾气,
 国母我爱女儿更疼女婿。
 我的女不拜寿是她无(有)理,
 你不该吃酒带醉、怒气冲冲、进行宫去打骂你妻……
 公主自幼长宫里,
 从小与我不分离。
 娇惯成性不明理,
 (我与)你父皇说重了她还不依。
 ……………

越剧《红楼梦》中“黛玉焚稿”的一段唱,也是十字句与七字句交替使用的较好范例:

我一生与诗书做(了)闺中伴,
 (与)笔墨结成骨肉亲。
 曾记得菊花赋诗夺魁首,
 海棠起社斗清新。
 怡红院中行新令,
 潇湘馆内论旧文。
 一生心血结成字,
 如今是记忆(未)死墨迹犹新。
 这诗稿(不想)玉堂金马登高第,

只望它高山流水遇知音。
如今是知音(已)绝诗稿怎存，
把断肠文章付火焚……

另有“杂言句”和“长短句”，是打破整齐格式的句式。在实际运用中，整齐句式往往与“杂言句”和“长短句”相互穿插，虽大多数仍保持上下句格式，但比较灵活自由，也使唱腔更富于变化，易于突破，便于创新。如豫剧《拷红》中红娘所唱：

谯楼上打四梆，
霜露寒又凉。
为他们婚姻事俺红娘跑断肠。
恨声老夫人，
过河拆桥梁，
逼你的亲生女夜半会张郎，
从今后再不说你治家有方！

“垛句”也是打破整齐句式的一种常见形式。“垛句”是用许多短句插进句中组成一个句子(经常是下句)。是根据情感和唱腔的需要而产生的，运用得恰当，艺术效果是非常明显的。如汉剧《窦娥冤》中“法场”一场窦娥的唱段中有这样的句子：

说什么地有山河千古证，
说什么上有青天日月悬。
实指望分善恶老天显灵，
为什么善良百姓，有冤冤难申，有苦苦难言，叫天天不应，呼地地不灵，谁料想皇天无眼，你是顺水推船，怕恶欺善，不辨我窦娥含冤！

随着韵文表现内容的日趋生活化，它的句式也就逐渐丰富、灵活起来，长短交错，参差不齐，甚至有意破坏其四平八稳的均衡，使

节目凭添几分鲜活、情趣。下面,是我在创作鼓词《新春酒令》中所做的尝试:

军人出征壮行酒,
义无反顾不惧流血与断头。
工人用酒解疲惫,
三杯酒一大觉浑身有劲头。
商人卖货四处走,
所到之处烟是路条酒是润滑油。
诗人用酒泡灵感,
据说是酒一下肚妙语佳句源源不断往外流。
男人喝酒胆儿变大,
大老爷们绝不承认气管发炎量过炕沿跪过床头。
恋爱成功的都喝交杯酒。
恋爱失败的借酒来浇愁。
只可叹抽刀难断水,
酒往里进泪往外流越流越进越进越流,让别人看着都犯愁!
你说这个酒哇——
添喜添忧鼓劲丧志劝解挑拨健身损寿什么功能它都有,
就看你什么样的动机能不能够节制对酒是否有研究。
请各位干了杯中酒,
我对您的祝福忠告全在酒里头。

第四节 韵文中的“韵白”

“白”原义为陈述、告语，故曰“告白”。在戏曲、曲艺中特指只说不唱的说白，旧时有“唱为主、白为宾”之说，故曾称之为“宾白”，现今通常称做说白或“念白”。从表演艺术的“念白”来讲，基本分为“韵白”与“便白”两大类。

所谓“韵白”，并不是使用韵文，而是念白的“音乐化”。它强化了汉语（包括各地方言）的音韵声调，加大调动汉语字词的语言旋律和语调旋律，赋予其音乐品格，形成一种四声夸张、尾音拖腔、优美动听的“类旋律”。在戏曲表演中，念这种有韵调的说白，称为“上韵”。说白“上韵”，有腔有调，音乐倾向特别强烈，不仅宣叙咏叹时淋漓尽致，而且它的节奏以及调门，更成为舞台语言和戏曲、曲艺音乐之间的桥梁。

“便白”，即指一切不上韵的念白。它保持着生活语言的常态，用比较生活化的语音来念，是一种比“韵白”随便一些的“口语白”。在京剧里，就是“京白”。

然而，从戏曲剧本写作来讲，依照语言形态而不是语调状况来划分，大体分为两种：散白与诗白。正如散文与诗词的区别，散白是白话形式，诗白是诗词形式，各有其规格要求、写作要领。

一、散白

散白是戏曲说白的主体，广泛用于一切独白、旁白和对话。散白亦有两类：格律化散白和口语化散白。格律化散白是戏曲舞台最具代表性的语言，有其独特的结构。

（1）格律化的散白

散白的“格律化”，首先表现在常用四、六字连缀句式结构，而以四字连缀作为基本节奏和句子的骨干。例如京剧《岳母刺字》中

岳母的道白：

老身姚氏。世居汤阴，只因洪水为灾，夫君丧命，我与岳飞孩儿，幸得不死。是我孤灯独守，将他教养成人，又蒙周侗先生，传授兵法武艺，且喜他文武兼备，今在宗泽元帅帐下为将，抗金杀敌，屡建奇功，甚得宗老元帅见重，吾儿壮志得酬，好不令人欣喜。

再如评剧《秦香莲》中秦香莲的道白：

哼！依我看来，这——有罪的么，倒是你！你——欺瞒天子，招为驸马，就是不忠；自享荣华，忘却父母，就是不孝；丢开骨肉，不认亲生儿女，就是不仁；抛弃糟糠，不认结发妻子，就是不义。我把你这——不忠不孝——不仁不义，得新忘旧，忘恩负义——的强人哪！（叫板，接唱）

综观戏曲实例，无论是独白、“自报家门”，还是陈述、对话，一致地体现着四、六字连缀句子的特点。再讲究一点，“格律化”还须注意字的平仄、句的骈体。京剧《审头刺汤》中，陆炳的一段念白，可供分析：

我方才问道，那严爷是狼？你道严爷不是狼，我又问道严爷是虎？你又道他不是虎。纵然是狼，我有打狼的汉子，即便是虎，我有擒虎的英雄。想我陆炳乃二甲进士出身，为官以来，一不欺君，二不罔上，三不贪赃，四不枉法。我做官，做的是嘉靖皇帝的官，又不做他严府的官，又不做他严府的家人、走狗，使用的奴才！

这是一种比较规整的音乐性语言，上下句的平仄起伏，句式匀称，音响协调，朗朗上口，悦耳动听。其中，“纵然是狼，我有打狼的汉子，即便是虎，我有擒虎的英雄”，则是一种通俗化的骈体文。

总括来讲,散白的“格律化”表现为四、六字连缀,以四字一顿为主,字讲平仄,句有骈体,整散结合,念起来既如行云流水般自然,又顿挫跌宕,节奏鲜明,充分显示出戏曲说白的优美韵律。要把格律化散白写得优美,条件之一是要讲究词句的内在节律。如何把节律和词意的关系处理得当,正是剧作者显出功力的所在。

(2)口语化的散白

散白的“口语化”是相对“格律化”而言。它是一种近似生活常态的语言。

口语化散白没有格律约束,保持着鲜活的生活气息。在语音语气上,具有浓重的地域色彩。容得俚语、俗语的使用。同时,与“格律化”相区别的“口语化”,同样需要对生活语言进行艺术加工,不能像日常语言那般琐碎;同样需要语言的文学化、艺术化、舞台化、戏曲化,即按照戏曲的总体特征,讲究句法,强调节奏,提炼韵律,要艺术地生活化,不要自然主义的生活化。

(3)两种散白的运用

格律化散白,字句凝炼,节奏鲜明,富于韵律。在风格上,既可以体现庄重,又可以描摹怪诞。在历史题材剧作中,便成为帝王将相与贩夫走卒、夫人小姐与农妇渔婆等等,忠与奸、正与反、尊与卑,形形色色各类人物的主题说白。

口语化散白,语言比较自然、灵活、生动,在历史题材剧作中,多用于表现性格活泼、诙谐或是泼辣、狡猾、愚蠢的人物,现代题材剧作,大体以“口语化”作为说白的基础。

格律化散白与口语化散白,各具特色各成语系,然而在一部戏中用于不同角色,可以相互衬托而相得益彰。有时为了刻画人物的需要,它们还可以在一个角色上交叉使用而交相辉映。如京剧现代戏《红色娘子军》洪常青以口语化散白显现出连队党代表平易、质朴的本色。然而一入南府,运用起格律化散白,俨然一副华侨巨商、海外贵客的气派。

洪常青刚刚走进南府时 ,有这样一段对白 :

南霸天 嘿……椰林寨今晚添光彩 ,什么风吹得贵客来 ?

洪常青 十里春风来海外 ,欣逢寿辰访高台。

南霸天 才归来 ,便知南某把寿宴摆 ,洪先生 ,耳目灵通消息快 !

洪常青 途经椰林 ,见民团挨门把寿礼派 ,登门拜贺 ,难道说有什么不应该 ?

南霸天 呃 ,哪里哪里 ,您这样的贵人 ,请都请不来呀 !

这段格律化骈体押韵白 ,极力表现着双方的彬彬有礼 ,尤其生动地展现了“彬彬有礼”掩盖下的盘查与反盘查的斗争。当南霸天自恃强悍炫耀武力时 ,洪常青说道 :

说什么民团彪悍 ,防卫森严 ,不过是虚张声势 ,外强中干 ! 请看 ,今日常青轻装简从 ,登门造访 ,已使诸公站立不安 ,如临大敌 ! 倘若真是来了红军 ,那还不一触即溃 ,土崩瓦解 ! 我公司自创业以来 ,上有远大之宗旨 ,下有坚韧之毅力 ,同人齐心 ,众志成城 ,名扬四海 ,声震八方 ! 此次开发海南橡胶园 ,有关当局 ,大力支持 ,各界父老 ,纷纷赞助 ! 不料踏进南府 ,竟遭冷遇 ! 主人见疑 ,宾客喧嚣 ,谈虎色变 ,草木皆兵 ! 看来这椰林寨地 ,不是安全可靠之地 ,人 ,并非合作共事之人 ! 成大业 ,脚下自有千条道 ,我何必 ,非走南府这独木桥 !

正是这一大段铿锵有力的格律化散白 ,让洪常青以威严的口吻、压倒一切的气势 ,给予对手强大的威慑和震撼。

二、诗白

诗白 ,是诗化的说白 ,语言的诗词化 ;它使戏曲舞台语言进一步地韵律化、节奏化、音乐化。在戏曲中 ,诗白的形式多种多样 ,各

有其使用的地方和方法。

(1)“引子”

“引子”有一般“引子”和“大引子”，大多为合辙押韵的长短句；在某些剧种（如京剧、昆曲、汉剧等）中，其末句有专腔吟唱，故要以平声字蹲底。如：

“家无隔宿粮，饥寒——实难当。”（《钓金龟》康氏）

“月影移纱窗，梅花——绕粉墙。”（《宇宙锋》赵高）

一般“引子”篇幅短小，扩大了或加倍叠用的，便是“大引子”或“双引子”。如：

“羽扇纶巾，四轮车，快似风云；阴阳反掌定乾坤，保汉家，两代贤臣。”（《失街亭》诸葛亮）

在传统戏中，“引子”多用于人物首次登场的内心剖白，又因其半说半吟，半唱半念，有强烈的抒情色彩。与“引子”作用相同，用法近似的还有“哭相思”。“哭相思”原是一支昆曲，抽掉音乐伴奏，仅由演员吟唱，用于特定情境下角色上场时的感叹，具有十分凄凉的韵味。如《卖马》秦琼上场所吟：“好汉英雄困天堂，不知何日回故乡。”这种“哭相思”，大体是上下句结构。短的两句，长的四句。

(2)诗

诗有上场诗、坐场诗和下场诗，大都为四句，五言或七言。

“上场诗”用于人物登场的内心剖白。有一人独白，也有几人合念，如：

“每日奉姑娘，描龙绣鸳鸯；小姐遭不幸，叫我也心伤。”（《卖水》梅英）

又如常用的四学士出游，四官员朝贺，四将“起霸”后所念：

朝官甲：“日观战国策，”

朝官乙：“夜诵国风诗。”

朝官丙：“要知今古事，”

朝官丁：“须读五车书。”

“坐场诗”(又称“定场诗”)一般是主人公首次登场,念完引子或唱完曲牌,归座所念。如:

岳 母 (引)两鬓皓然,顾得见,光复河山。

(诗)忆昔洪水灌汤阴,

夫君不幸命损失,

有儿报国全忠孝,

未负操劳一片心。

“下场诗”,大都是两人或三四人下场时分念,多属于对话性质。也有时一个角色,作为“独白”使用。如:

岳 母 今日刺字在草堂,

岳 飞 精忠报国记心肠。

李 氏 刻骨铭心遵母训,

岳 飞 不灭金人不还乡。

以上例举的“上场诗”、“坐场诗”与“下场诗”,是诗的程式用法,至于剧情中、散白里插入使用的也时有所见。剧作中,涉及题赠、贺词、礼赞等多用诗来表现。

(3)对子

对子有上场对子、下场对子、场上对子多种。“对子”近似联语,但格律不很严谨。在剧中,可以一人念,也可以两人分念,既可以是剖象独白,又可以是写景寓情,也可以是对白性质。

“上场对子”,用于人物上场时,如:“鼓打三更尽,风吹刁斗寒。”(《群英会》黄盖)“双对子”,看似人物各自表白,却有着内在的紧密联系,前后两个对子构成了一个完整的意境。

“下场对子”,用于人物下场时,如:“横江撒下拦河网,看你鱼

儿哪里藏。”(《望娘滩》周洪)

“场上对子”是人物在表演中,特别是在散白中插入使用的剖象化诗白,往往具有由念转唱或念白中情绪逆转的转折作用,有时人物甲以对子做结,转为人物乙登场,也是一种转折。如:“正是:未逢真明主,有负栋梁材!”(《击鼓骂曹》祢衡)念罢“对子”开唱,也可以说是以对子“叫板”开唱。又如:“清官反把贪官做,明人倒做懵懂人。”(《审头刺汤》陆炳)这是人物沉思的结果,决策的宣言,成为两段戏——前后两种态度的过渡。

(4)数板

“数板”类似曲艺说唱中的“快板”、“数来宝”。上下句结构,押韵,有节奏。用于人物出场时,多属于剖象独白。如:“我做禁婆管牢囚,十人见了九人愁,有钱的好应酬,没钱的打不休来骂不休,哪怕旁人做对头,做对头。”(《六月雪》禁婆)

诗白是中国戏曲特有的语言形式,它的存在使中国戏曲的“剧诗”特征更加完备,更加突出,更加亮丽。剧中恰当运用诗白,将增强剧作的韵味。传统戏《长坂坡》“大战”之后,赵云忽以诗白念道:“曹操传将令,晓喻众三军,只要活子龙,不要死赵云!哎呀,妙啊!……”那兴奋的心情,经由诗白表达,格外突出。新编剧目《响马传》,使用了大段大段的诗白,以诗白代替部分唱段,避免了唱得过多过重,做到了唱念均衡;而散白与诗白的交叉并用,又使散白别有意趣。田汉作剧也欣然使用各色“诗白”,写出了“大官十五万,小官一万三,贪官容易,要有靠山”(《武则天》李义甫)、“千里姻缘一线牵,伞儿低护并头莲,西湖今夜春如海,愿做鸳鸯不羡仙”(《白蛇传》小青)之类的佳句。

运用诗白,须要注意:诗白,是诗化的语言,语言的诗化。所谓“诗化”核心是抒情。引子、上场诗、坐场诗、上场对子等剖象独白,是人物内心世界的揭示,是角色主观之“意”与客观之“境”辩证统一的艺术反映,其语言、其意境,多以情感为核心,以情感为命

脉。

各类诗白,用途广泛。但其中“数板”等形式,既有特色,也有局限。“数板”,是一种数说体,形式活泼、俏皮,多用于小丑、小旦,又大多是身份不高的角色。须知,诗白一旦有了鲜明的节奏,一旦同锣鼓结合,便具有了性格色彩和情感形态,于是也就和性格类型化的行当产生了千丝万缕的联系。

第十二章 广播电视戏曲节目脚本创作

戏曲是中国传统的戏剧形式,是以演员的表演为轴心,把文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技等融为一体的一种特殊的综合艺术。在世界戏剧演出史上,公认的说法是中国戏剧是成熟最晚,然而中国戏曲却是世界上迄今尚存的最早的戏剧样式之一。广播影视在中国面世之后,戏曲又是这些现代媒体最早采用的文艺形式——中国最早的有声电影是舞台艺术片《定军山》;收音机因为主要用来听戏而被称为“戏匣子”;最早的电视文艺节目也是转播戏曲演出实况。广播电视戏曲节目主要播送京剧和各地方剧种的传统戏、新编历史剧和现代戏,介绍戏曲知识,评介剧目、音乐唱腔和演员。其主要内容包括:戏曲剧目——将完整的戏曲剧目,通过广播电视手段加工处理,使戏曲的主题、人物和表演更为集中突出;或打破舞台时空的限制,强化真实场景与戏曲表演的统一,然后运用录音或录像的方式制作而成的戏曲节目。戏曲晚会——由“戏曲清唱”或“戏曲折子戏”为主要形式,经过广播电视技术手段的加工制作,构成广播电视戏曲晚会。戏曲集萃——将深受海内外观众欢迎的戏曲名家所演唱的戏曲精华集中起来,以“唱段”、“片段”、“折子戏”的艺术形式,在电视屏幕上或广播里播出的戏曲形态。戏曲专题节目——围绕某一中心主题,或某一统一形式而组成的戏曲演唱,经过广播录音或电视拍摄制作,而构成的节目样式。

第一节 中国戏曲的源与流

我国戏曲源远流长,早在原始社会时期,原始劳动歌舞与祭祖活动就有戏曲的因素,是戏曲的原始源头。古代猎人获得一个大的猎物后,都会有一个庆祝的仪式,通常是祭奠神灵,感谢神灵让人们有这样大的食物,保佑下一次捕猎的平安顺利。祭神都要准备比平时丰盛的食物,有了酒这种让人兴奋的饮料之后,这是最少不了的祭品。祭祖之后就是献给神灵也献给自己的歌舞。

《吕氏春秋·古乐篇》中描绘的猎人拿着猎获的野牛尾巴作舞具,一面投足跺脚,一面唱歌,而且一连歌唱八段,这是猎手的欢歌,是自我力量的夸耀,也是向神灵的祈求。从八段的题目推想可知,是有明确的祭祖意义和简单的情节,有化妆,有歌唱,可以说这种有规律的歌舞结合的形式就孕育着戏曲的萌芽。原始祭祖祈愿等活动实际上也是原始祭祖歌舞剧。

王国维在《宋元戏曲考》中提出:戏曲之起源,实源于古代巫现之歌舞。王氏认为在古代巫现活动中既是娱神也是乐人的。巫师“或僵蹇以像神,或婆娑以乐神,盖后世戏剧之萌芽,已有存焉者矣”。到汉魏时期,民间乐舞又得到进一步发展,各种艺术形式也相当发达。汉代统治者一方面设立乐府机构广泛收集民歌和民间乐曲,另一方面为文人的诗作谱曲制乐,使文人与戏曲产生了联系。汉代通西域之后,中原汉族与西域各族人民之间的经济和文化的交流增加,出现了百戏杂陈的繁荣局面。“百戏”也叫“散乐”,是民间各种演唱、歌舞和杂技的总称。这种活跃在民间的散乐一直到清代还十分流行。

唐代是戏曲形成的时期。出现了歌舞戏《拨头》、《踏摇娘》和《兰陵王》以及在个人打趣装扮表演基础上发展起来的参军戏。直到两宋,终于出现了完整形态的戏曲。宋元两代戏曲进一步发展,

各种演出形式并存,宋代的傩戏、傀儡戏、皮影戏等已在城乡广为流传。温州杂剧也称为永嘉杂剧,在“里巷歌谣”、“村坊小曲”的基础上,于北宋末年形成了有影响的南戏,并成为江南及东南沿海的农村、城镇中风靡一时的剧种。我们从早期的南戏剧本《张协状元》中仍可以看到这种演变的痕迹。剧本中的曲文与道白仍保留着民间生活气息和民歌风格,表演上也掺杂着民间歌舞、滑稽表演等艺术形式。北杂剧主要产生和形成在山西、河北一带地区,唱腔明显地受到这一带民间歌唱或地方音乐的影响,高亢激越而鼻腔音重。

我国戏曲在12世纪进入成熟形态——人物装扮、歌舞表演和文学剧本齐备定型。在以后的发展史上又出现了两个繁荣期。第一个繁荣期是元杂剧的出现,代表人物和作品盛极一时,以关汉卿、王实甫、白朴、马致远为元曲四大作家,他们的代表作有《窦娥冤》、《西厢记》、《梧桐雨》、《汉宫秋》以及《赵氏孤儿》等,至今广为传播。第二个繁荣期是在明清百余年间,有汤显祖的《牡丹亭》、洪升的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》等名剧及李渔的《闲情偶寄》等论著。

清代康熙末年至乾隆中期戏剧出现了空前的繁荣。乾隆年间,安徽的黄梅调、山东的莱芜梆子、东北的蹦蹦戏、陕西的眉户戏、山西的祁太秧歌纷纷兴起。清人《缀白裘》一书完成于清乾隆中叶,共收了500个折子戏,其中绝大部分是昆曲,还收了梆子腔、弋阳腔等多部短剧。到了光绪年间,一方面京剧站稳了脚跟,逐渐由北向南推行并影响着其他剧种的发展,京剧的皮黄腔在清代后期对中国戏剧大发展起了极为重要的历史作用。另一方面在农村又形成了一批新的民间剧种,如江苏的滩簧、江西的采茶戏、湖南的花鼓戏、广西的彩调、四川的花灯等。

18世纪上半叶之后,逐渐形成全国性的京剧,既创作了传世的戏曲作品,也造就了不同时期的一批杰出的艺术家,京剧界叫

“角儿”。他们自己独特的演出风格,有个人独有的代表性作品,有模仿者和继承人,建立了不同的流派,共同创造了京剧的繁荣。在京剧发展史上,表演大师层出不穷,能够形成流派的不乏其人,“老生”余叔岩、言菊朋、高庆奎、周信芳、马连良、谭富英等;“武生”杨小楼、黄月山、尚和玉、盖叫天;“小生”姜妙香、俞振飞、叶盛兰;“净行”金少山、郝寿臣、侯喜瑞、裘盛戎;“丑行”萧长华、叶盛章,更有“四大名旦”梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生……如此诸君,不胜枚举。

在20世纪三四十年代和六七十年代,京剧在中国又形成了两个高潮,前者是京剧发展到鼎盛时期,占据了曲坛霸主地位,上述名家中的绝大多数仍然活跃在舞台上,支撑着艺术大厦。到了六七十年代,大批新秀成长起来,人们仍能看到他们精彩表演的张君秋、梅葆玖、谭元寿、杜近芳、李世济、高玉倩、叶少兰、王晶华、刘长瑜、李维康、杨春霞等等一大批优秀京剧演员创造了新的辉煌,也带动了其他剧种的发展。

中国的戏曲剧种到底有多少?以往的艺术辞书中记载“中国地方戏曲剧种有近三百六十种”,到1980—1981年间,中国艺术研究院经详细调查统计,结果表明:中国戏曲共有317个剧种。随着我国人民生活状况的改变,一些戏曲剧种消亡和衰退,到了80年代后期出版的《中国戏曲剧种手册》中,记录的地方戏曲剧种只有二百七十多个。而在戏曲舞台上演出的剧种只在百个左右,经常演出并广受观众欢迎的剧种约在五六十个左右。其中影响面最广,观众最多,跨省(市),跨地区流行的是“五大剧种”,即京剧、评剧、豫剧、越剧和黄梅戏。

第二节 戏曲艺术的审美特征

一、综合性

中国戏曲的综合性,主要体现在以歌、舞、白这三大要素的有机结合而构成的艺术形式去表现某个完整的故事。戏曲中的“歌”不同于歌剧和独唱,它还配合着舞蹈和对白。戏曲中的“舞”不同于歌剧和独舞,它在舞蹈中有歌和对白,有文舞和武打,并且揉进一些杂技和特技的表演。戏曲中的“白”又不同于话剧和朗诵,特别讲究字正腔圆、音调的婉转起伏和音韵的节奏美。在戏曲表演中,歌、舞、白这三者不能孤立分割地存在,而必须有机地融为一个整体。这跟舞蹈、话剧艺术的综合性是有区别的。

二、程式性

程式就是把形式纳入一定的标准,使之成为一种定型的有规范性的套子,即把日常生活的自然形态加以精选、提炼和装饰,使之简练、准确、鲜明、富于节奏感、舞蹈化、美化。中国戏曲讲究“四功五法”,即唱、念、做、打和手法、眼法、身法、发法、步法。这些都有基本固定的格式规则,约定俗成。程式表现为以下几个方面:

(1)“行当”程式

根据角色的性别、年龄以及气质性格等特点,对演员所扮的角色分为“生”、“旦”、“净”、“丑”(原来还有“末”,后将其并入“生”行)。分述如下:

生行——

老生:又称须生,扮演重唱的中老年男子。所戴胡须(京剧叫髯口)按年龄不同有黑、白、灰三色。其中又分为老生、武老生。戏曲中的“末”原指男子,后并入生的行。

小生 扮演青年男子,唱念用小嗓,表示文雅和略带稚气。分文小生(多为书生)武小生(多为年轻将领)。

武生 又分长靠武生和短打武生。长靠武生扮演英勇善战的武将,短打武生扮演武艺高强的绿林好汉。

旦行——

正旦 又称青衣,扮演重唱工的中青年女子,多为悲剧角色。

花旦 扮演重做工的中青年女子,多为喜剧角色。

武旦 扮演重做工的武功的女子。又分刀马旦和武旦,前者指英勇善战的女将或女英雄,后者多为神话中的女精灵。

老旦 扮演重唱工的老年女子。

彩旦 又称丑旦,扮演喜剧或闹剧的人物。

净(又称花脸)行——

大花脸 又称铜锤或黑头,以唱工为主,多为朝廷重臣。

二花脸 又称架子花脸,以做工为主,多为豪爽之士。

武花脸 又称武净,重武功,专攻武打翻摔。

丑(又称三花脸)行——

丑多扮演喜剧人物,又分文丑和武丑。

(2)脸谱的程式

中国戏曲中的脸谱用来突出人物的性格特征和寄托人们对历史人物千秋功罪的评说。脸谱的勾绘具有一定的寓意。脸谱的基本色表示人物的性格。

红色 表示耿直、忠义、威武、庄严,多用于富有血性的人物。

黑色 表示刚直、勇敢、公正、无私,多用于富有正气的人物。

白色 象征阴险、毒辣、强权、专横,多用于奸诈凶恶的人物。

脸谱的勾画反映了人们对历史人物的看法和评价,如包公的黑脑门上往往画一个白色的月牙,这是赞颂包公秉公断案像黑夜中的皓月那样清明。

(3)动作的程式

戏曲艺术中的动作源于生活,是把生活中的动作经过选择、提炼,使之节奏化、舞蹈化、规范化。如戏曲中骑马的程式动作是由扶鞍、执鞭、踩蹬、上马、扬鞭等一系列的动作组成的。

(4)音乐的程式

中国戏曲的音乐主要表现在唱腔和“文武场”上。以京剧为例,“文场”伴唱——用京胡、京二胡、月琴(俗称三大件)和小弦、笛子、唢呐等乐器演奏来伴奏演唱,“武场”伴舞——用板鼓、堂鼓、铙钹、小锣、大锣等打击乐器演奏来伴武打和舞蹈。唱腔则有许多固定的“曲牌子”,如:“二黄原板”、“西皮流水”等。

三、虚拟性

中国民族艺术悠久的美学传统就是追求意境。中国戏曲在这一美学传统下,形成了追求虚拟的艺术风格。虚拟性表现在以下几个方面:

(1)道具布景的虚拟性

戏曲舞台上往往只有很少的几件道具,常用的就是一桌二椅,而且基本上不用布景。如剧中人手拿马鞭,便是以鞭代马,观众可想像舞台即是广阔的原野;剧中人手执“车旗”,象征着推车而行;剧中人挥舞“火旗”,则象征大火熊熊、烈焰奔腾。

舞台上道具布景的虚拟,可以使观众生发活泼自由的想像,获得一种回味无穷的艺术享受,还可以使舞台留出大片空地,有利于进行歌舞表演。

(2)舞台时空的虚拟性

中国戏曲表演过程中,舞台上时间和空间的显示与变化,往往不是真实客观的,而是根据剧情需要,时间可以延长或压缩,空间可以自由流动和转换。

如《空城计》中,探子向诸葛亮接连三次报告敌情:一报“司马

懿大军离城四十！”二报“司马懿大军离城二十！”最后一报“司马懿大军兵临城下呀！”其实这“三报”在现实中并非一、两分钟报告一次，但这种时间压缩，观众完全可以理解。再如几乎所有的传统戏无论从屋里到室外、从城镇到郊外，还是从军营到战场，都是在舞台上走一个“圆场”——到了！这就是空间的虚拟。这种戏曲的“时空转换自由”，更增加了戏曲艺术的感染力。

(3)表演动作的虚拟性

中国戏曲表演中，演员讲究“虚中见实，假戏真做”。这种虚拟的动作暗示出舞台并不存在一些实物和情境。例如演员出门和进门的表演，并不需要门的存在，只需要做出开门、关门的动作就完了。

第三节 戏曲文学的情境、意境与意象

中国戏曲的创作，基本思路是循着古代美学“立象尽意”的角度出发，把作者的认识与感悟通过特定的形象表现出来。这种表现还有一点讲究，即要求作者之意越隐藏越好，要求形象与作者意向之间留下充分的空间，给欣赏者一个十分广阔的理解和联想的余地。从这一点来说，了解意象的一些特征，学会从意象角度去创作，就是掌握戏曲创作的又一项独特的要领。

戏剧文学因为依赖于舞台表演，其整体的表述方法、剧作结构就与其他文学形式有了较为明显的不同，主要表现为强调矛盾冲突、讲究情节安排、精选事件场景、紧扣事件及人物的内在逻辑、力争通过事物的偶然性或可能性来体现其必然性等等。根据这些特点，戏剧理论研究归纳出一个“情境”的概念。在这个概念中，包含了几个构成戏剧文学的主要因素。戏曲文学是戏剧文学的重要分支。戏曲文学从古到今都与诗歌有较为紧密的关联，它们通过各自的表述方式追求着一种源于形象又超乎形象之上的美感效果和

美的境界——“意境”。对于意境的追求与把握,是剧作家在高境界中体尝美感并与观众分享美感的关键。

戏曲文学是戏剧文学范畴中一种较为独特的样式。它的表述基础不是以真实模仿为主,而是在部分模仿的前提下写意拟真以及离形得似,在没有仿真环境的情况下,戏曲总是“制造”出那些引人入胜的拟真环境的存在,并把故事完整地放在这“制造”出来的拟真环境中给以精彩的表现。在这种观众心明眼亮的拟真环境中,戏曲的表演艺术以及剧中人物、剧情故事、剧情环境等等,常常可以忽而“入乎其中”,忽而“出乎其外”;在这出入之间,作品所追求的带有浓厚理性色彩的意义便显现出来。这种在表现对象和作品涵意之间以作者表意之需为主的做法,比之西方的古典戏剧是有很大区别的。究其原因,是因为戏曲的美学原则主要来源于中国古典艺术观念,而中国古典艺术观念中有一个被当今所运用的“意象”的概念,则是对戏曲具有极大影响的一种认识,对戏曲一系列的独特表现手法的形成起了重要的作用。

戏剧情境的作用,就是聚集各种戏剧性因素。戏剧情境把握得好,戏就好看、耐看,人物性格的显现就更为充分。所以,情境对于戏剧结构来说是一种起着关键作用的“粘合剂”和“催化剂”,因而可以说,了解并把握情境的运用方法,即是练习掌握戏剧结构的一项独特的要领。

一、“情境”是构成戏曲剧作的重要因素

所说的“戏剧情境”,指的是戏剧作品中所表现的人物活动的时空环境,对人物发生着影响的具体事件,以及人物之间有定性的相互关系等三要素。现代戏剧理论十分看重情境的作用,认为戏剧是对人类真实行为最具体的艺术模仿,是人们用以想像人的各种情况的最具体的形式;剧院就是检验人类在各种特定情境下的行为的实验室。存在主义戏剧家萨特则强调:“情境在我们的心目

中是重于一切的。”他提倡“情境剧”，他的剧作中大多以人物在情境中的“选择”为基本内容。如果提高我们的写作境界，把剧本创作作为我们解析人生的一种人文实验，那么，我们了解和把握情境的创作方法，就显得更为重要了。

(1) 人物活动的时空环境

人物活动的时空环境，可以包括地点、场合、时间等内容。以《十五贯》第七场“访鼠”的例子来看，地点是东岳庙，场合是空旷的庙堂里，只有况钟与娄阿鼠二人，时间是娄阿鼠作案潜逃的数天之后。在生活中，环境对于人的心理是极有影响的。戏剧创作就抓住这一点，通过环境的影响力乃至压迫力，让人物极有特色的个性行为鲜明地显现出来。在上述例子中，娄阿鼠强烈的畏罪心理被置于东岳庙庄严的环境氛围之下，他企图通过求签找一找出路，安慰一下内心的恐慌。谁知，在寓示着自然之法的庙堂的反衬下，他那卑鄙而又无知的形象显得更加渺小，内心更感到惶恐无助。空阔的环境仿佛暗示着他那无望的前途，冥冥之中好像正有一种强大的压力如一柄正义之剑高悬在他的头上。具体的活动场合，对人的行为心理的影响常常是直接而又微妙的。娄阿鼠在东岳庙这一庄严场所，与专门来查他血案的况钟相遇，况钟有备而来并化装为测字先生藏住了办案者的身份，娄阿鼠急于测知前途而又随时想遮掩自己的罪行，在与对方接触、探测中二人各展本色，犹如一鼠一猫在彼此斗法。人物的微妙心理以及戏的精彩部分，往往就从这些细节中表现出来。

戏曲剧作从来是注重剧情环境选择的。古代与近代的大量剧作，在这一点上都可谓煞费苦心。元杂剧《西厢记》中的“长亭送别”，明清传奇《牡丹亭》中的“游园惊梦”等等，其环境对人物心理的影响和压迫，都达到了最佳效果，而人物的情感宣泄，又反过来勾画出了环境的奇妙。

现代常演于舞台的各种戏曲剧目中，也有许多在环境的选择

上是别具匠心的。如川剧《秋江》的剧中环境,是在一条清澈江水的岸边和船上,江中逝水无情,与年轻尼姑陈妙常对爱情幸福稍纵即逝状态的焦急心态相衬托。

京剧《杨门女将》第二场,先是为杨宗保布置了寿堂,充满喜庆气氛,但很快得到边关“杨宗保阵亡”的悲痛消息,于是,环境气氛转换,寿堂的喜庆陡转为灵堂的悲哀。这种环境依旧而气氛陡转的安排,是对环境因素灵活运用、巧妙构思的结果。下面就是京剧《杨门女将》第二场的摘选:

穆桂英(唱) 宗保诞辰心欢畅,
天波府内喜气扬。
红烛高烧映寿幛,
悬灯结彩好辉煌。
想当年结良缘穆柯寨上,
数十年如一日情意深长。
可笑我弯弓盘马巾帼将,
今日里,簪翠钿,换红装,去厨下,到寿堂,
传杯摆盏内外忙。
瞩目关山心何往——

丫环 少夫人,您看摆设得可好哇?

[穆桂英不答。

丫环 少夫人,少夫人!

穆桂英 哦!(闻声回顾,不觉好笑,接唱)

愿征人青春长在永保安康。

[穆桂英指挥丫环布置酒宴。丫环下。柴郡主上。

[柴郡主、穆桂英见孟怀源、焦廷贵身穿素服,面带愁容,不觉惊楞。

柴郡主 啊?你二人为何身穿孝服,面带愁容?

孟怀源、焦廷贵 这……

穆桂英 (急)莫非宗保他……

孟怀源、焦廷贵 这……

柴郡主、穆桂英 你……快快讲来!

孟怀源、焦廷贵 哎呀,夫人、嫂嫂啊!

孟怀源 可恨西夏王文兴兵犯境……

焦廷贵 宗保大哥中贼埋伏,他……

柴郡主、穆桂英 他……怎么样?

孟怀源、焦廷贵 他身中暗箭,伤重身亡!

柴郡主、穆桂英 哎呀!(悲愤交加,难以支撑唱)

惊闻噩耗魂飞荡

宗保!我儿!儿啊!

宗保!我夫!夫啊!

穆桂英 (接唱)恰好似万丈高崖——

柴郡主 (接唱)坠身汪洋。

穆桂英 (接唱)痛我夫出师未捷身先丧,

柴郡主 (接唱)叹杨家一线单传又无下场!

喜庆的气氛,突然被焦、孟二将带来的不幸消息所改变。一个相对完整的地点、场合与时间里,由于剧情的连带或推动作用,情境的氛围显然又增加了一种特别的内容。这种由剧情带来的内容,虽然难以做定性的分析,但也确实是一种因素的存在,因而在我们在创作中对此应有所注意。根据上述成功剧作的环境选择与提炼,大概可以总结出以下几方面的创作用意:(一)为人物性格显现提供相应的压力或衬托作用;(二)为情境氛围的渲染或陡转提供巧妙的铺垫;(三)对人物命运处境和人物心理状态的象征。

在上述几点之外,戏曲剧作所特有的概括性、流动性和模糊性特点对环境设置的影响,也是我们创作中必须注重的,需要通过实践中的各种认识机会去反复辨析与把握。

(2)影响人物的具体事件

事件在情境中属于一项重要的因素。前面一小节所举《杨门女将》第二场“寿堂变灵堂”的特殊情境状态,即是由焦、孟二将带来了杨宗保不幸阵亡消息这一事件因素促成的。事件在生活中,就是处处存在着的各种事情;在剧作中,这些事情经过提炼、加工,成为情节的构成单位,也成为推动戏剧冲突的主要因素,它是戏剧的结构基础,所以在情境范畴中具有举足轻重的作用。

一部戏剧作品,其中包含的事件大小小有许多。以往戏曲剧作的分“折”或分“出”,即是一连串与塑造人物有关的事件所构成。京剧《白蛇传》的“游湖借伞”、“红楼结亲”、“法海说妖”、“端阳酒变”、“仙山盗草”、“许仙上山”、“金山水斗”、“断桥释疑”、“法海合钵”、“小青倒塔”等十几场戏,就是这样的一种系列事件的组合。而每一场的大事件,又分别统领着这一场中一些相关的小事件,如“游湖借伞”以许、白相遇为主,其中又组合了姐妹游湖、遇雨、遇许仙、许仙让伞、三人同舟共伞、白许相约、白施法下雨留伞等若干事件,共同构成了一段奇特姻缘的开端。

“游湖借伞”的事件系列,与烟雨濛濛的西湖环境和谐起来,就产生了一种优美的戏剧情境,让观众在一种很滋润的感觉中完成了一段审美愉悦。可以说,在这一戏剧情境中,事件的作用是至为关键的。对于塑造人物来说,事件能提供人物行动所需要的充分的动力和原因,并能为人物内心情感的抒发或显现提供各种机会与条件。就作者来说,每一个事件的选择与运用,都是根据塑造人物的需要而决定的;就作品来说,每一个事件的选择与运用,都是塑造人物的一次好机会。

新编京剧《贵人遗香》,全剧围绕着传说中的杨贵妃遗落于民间的一只袜子展开。忠诚于太上皇李隆基的宫廷总管方辰,为满足李隆基由袜及人的思念,竭力去寻找遗袜;民间的落魄书生、商人、酒店女掌柜、农民和地方官吏们,都被卷入找袜、献袜的旋涡之

中。在这一找袜、献袜的事件过程中,各种人物的个性特色与人性本质都一一显现出来,给观众留下了丰富的思考与联想的空间。一件看似荒唐的“袜子事件”,把皇宫总管的狡诈与愚忠,地方官吏的贪婪与阴险,落魄书生的自私与性格矛盾,酒店女掌柜的聪明与为人真诚,商人的奸与贪,农民的鲁与憨,分别推到观众的面前,把真假人性也鲜明地呈现出来,供人们去品味、思索。作为统领全剧的主要事件,“找袜”与“献袜”的巧妙运用,为作品的思想内涵和人物的丰满塑造奠定了基础。

《曹操与杨修》第四场“倩娘送衣”一段,表现杨修抓住曹操自称“夜梦杀人”的口实,安排了倩娘送衣,他想借此机会让曹操无法应对而最终认错,岂不知曹操的个性是“宁教我负天下人,不教天下人负我”,所以最后只能是以曹夫人倩娘付出生命为结局。这一事件的选择和运用,对于塑造人物意义重大,它使曹、杨两个主要人物的个性特点得以充分的展现。杨修的聪明天赋以及自以为聪明的个性,与曹操的雄才大略和极为自负的性格,在这一事件中都要妥帖而自然地容纳其中,并依照明确的逻辑轨道发展下去,酿出最终的事件结局。

事件来源于生活里千千万万自然形成的事情。人类社会生活中,上至国家存亡、民生安危,下至百姓琐事、凡人轶闻,都可以根据塑造人物的需要而提炼、加工,置入恰当的剧情之中。事件的选择都应以适合于塑造人物,适合于揭示特定的社会内涵,并给人以深刻的情感体验和愉悦为取向。

(3) 个性决定的人物关系

人物关系是戏剧情境中的重要因素,主要指剧作中人物之间互相牵连、互相制约着的关系,这些关系来源于各种社会的家庭的人际交流结构,也来自人们各种性格差异和是非观念等因素。

《四进士》中的宋士杰,他与杨素贞原本非亲非故,但因为他的性格中有惯于打抱不平的成份,所以由援助孤单弱女开始,很快发展

到在公堂上的一套“与她父有八拜之交”的临时关系的认定,以至发展到因为帮她告倒“封疆大吏”而几乎遭受发配的境地。这个例子中,人物关系的牵连首先来自于宋士杰的性格,源起于他“路见不平,拔刀相助”的是非观念。在这种性格与观念的因素作用下,原本非亲非故的两个社会上的陌生人,生出了虽不是亲者但“不能不顾”的道义上的定性关系。此例中原本生疏的社会关系,冠以非家庭的“干亲”名义之后,就为剧中人物的行为联系确立了基础,这也反映出中国传统的人际关系特色。

现代京剧《红灯记》中李玉和、李奶奶、李铁梅三人的关系构成,是遭遇灾难之后师傅一家与两家徒弟中幸存人口的组合。这种新型的祖孙三代的关系结构,孕育着由民族危亡、家族离散的灾难所压迫形成的一种人性的凝聚力。全剧的情境,就从这种人性的凝聚力中一步一步铺展开来,在李铁梅完全懂得了她所面对的现实,并明确了她应该如何追寻自己的人生价值之后,这种由特殊社会关系转化而成的家庭人物关系,就产生了烘托主题、表现人性的预定效果,情境的张力得到充分运用。

在中国传统的民间故事系列中,凡人与神仙或妖怪的爱恋关系也很多,黄梅戏《天仙配》、《牛郎织女》,越剧《追鱼》,京剧《白蛇传》等等,都借用了独特的人物关系来构成作品的规定情境,实现创作者的思想追求与艺术追求。

比较上述人物关系,《曹操与杨修》中的人物关系就相对复杂一些。曹操与杨修之间交织着文人与官僚、部下与统帅、女婿与岳丈、人才与求才者等多种关系,而两人在对人对事上的认识与判断,都是清醒者而又都有各自的局限。此剧成功的一个重要原因,就是以人物关系作为戏剧结构的核心,作者正是抓住了这样复杂的人物关系定性,才得以构置出全剧一波一波推向高潮的戏剧情境。

著名剧作家陈仁鉴的成名作莆仙戏《团圆之后》,表现了新科

状元施佖生正沉浸在“金榜题名日，洞房花烛时”的幸福之中，并为皇帝御赐给他母亲的“贞节”牌坊而得意。不料，他新婚妻子柳懿儿却无意中撞见了婆婆与情人郑司成约会，婆婆叶婉娘因而含羞上吊身亡，柳懿儿因为不肯说出婆婆的死因而被诬为逼死婆婆，判了死罪。施佖生明明知道柳懿儿是蒙冤获罪，但因顾忌母亲的清白的名声，尤其为了保住他为母亲十八年守寡而特地求请来的圣旨“旌表”，他陷入了难言真情又不忍眼看妻子蒙冤的两难境地。最后，他的良知占了上风，为保护柳懿儿不死而被知府杜国忠探出了真相。他与昔日的表叔郑司成互相确认了父子关系后，两人双双服毒自尽，柳懿儿也在牌坊上撞死。圣旨“旌表”终成一场令人沉思的大悲剧。

莆仙戏《团圆之后》的人物关系设置，在戏曲中属于较为复杂的一类。如果与曹禺的话剧《雷雨》和莎士比亚的《哈姆雷特》对比，我们可以看到，这些作品的人物关系构成也是枝蔓繁复的，甚至比《团圆之后》更为复杂。尤其《雷雨》的主要人物之间，其错综复杂的程度是极为少见的，这种复杂也就构成了全剧的悲剧基础。人在生活中有着方方面面的关系，人在生活中也不得不在这种种关系的牵制或推动下寻求着变化和发展，戏剧人物更是如此。因而剧作者的一项创作基本功，就是把握这些错综复杂的人物关系，使之激发出预定的冲突和行动，形成显现人物性格的机会，创造出耐人寻味的戏剧情境来。

二、“意境”为戏曲创造绘画之美

意境是一个中国传统的美学概念，是诗歌理论借用佛经词语逐渐锤炼而成的一种审美认识。意境一词的涵意，在宽泛的层面上是指文学作品通过形象塑造表现出来的境界和情调。意境在古典诗歌中的运用，其核心是“境”。意境之美，可以说就是一种由语言所创造出来的绘画之美，作者的由衷之“意”，就蕴涵在这美好的

“境”象之中。试看唐朝王维的《鸟鸣涧》：

人闲桂花落，
夜静春山空。
月出惊山鸟，
时鸣春涧中。

此诗内容都是如同绘画般的美景描写。诗人的恬静之情以及超脱尘世的意念，通过这片美景不露声色地表现出来了。据此而言，诗歌中意境是创作者（诗人）主观意识里的“真性情”与客观外在的“真景物”有机结合而形成的完美的统一体。在这个统一体中，诗人的主观意识要最大限度地藏而不露，而以所描写之“境”让读者委婉地体会其内含意蕴，领悟作者所体验到的艺术境界及其所追求的艺术情调。唐代诗话里有关贾岛作诗反复“推敲”的故事，即反映了古代诗人们苦苦寻觅佳境而寄托自己追求的惨淡用心。按照这种含蓄委婉以“境”传神的特性，许多脍炙人口、直抒胸臆的诗歌佳篇显然是另具风采的了。如李白的《将进酒》：

君不见黄河之水天上来，
奔流到海不复回。
君不见高堂明镜悲白发，
朝如青丝暮成雪。
人生得意须尽欢，
莫使金樽空对月。
天生我才必有用，
千金散尽还复来。

这样敞开胸怀的阐发，以抒情喻理为主，而景象跳跃、繁多，转换太快，明显地不以设立优美景色为目的，也不以含蓄委婉为追求，显然不合于意境手法以“境语”代“情语”的创作要求。中国戏曲从形成后的第一个高峰期——宋元时代起，文人的创作意识中

就是把剧中的曲子作为诗来写的,此后,这种创作风范一直被延续至今。

戏曲因而直接秉承了传统诗歌的美学风范,诗歌创作中有关意境的认识以及创作手法,自然也被直接吸收并融化在戏曲之中了。诗歌意境手法在戏曲中的运用,主要表现为对人物抒情语言中“境语”的运用与锤炼。元杂剧《汉宫秋》中,描写汉明帝眼看王昭君随匈奴使者走后,心中涌起无限情感波澜,作者运用了一连串描写流动着的环境的语言,来抒发人物的无限感怀:

呀!俺向着这遍野悲凉。草已添黄,兔早迎霜,犬褪得毛苍,人搠起纓枪,马负起行装,车运着侯粮,打猎起围场。他他他,伤心辞汉主;我我我,携手上河梁。他部从入穷荒,我銮舆返咸阳。返咸阳,过宫墙。过宫墙,绕回廊。绕回廊,近椒房。近椒房,月昏黄。月昏黄,夜生凉。夜生凉,泣寒将。泣寒将,绿纱窗。绿纱窗,不思量!

呀!不思量,除是铁心肠。铁心肠,也愁泪滴千行。美人图今夜挂昭阳,我那里供养。便是我高烧红烛照红妆。

这两只曲子中,人物眼中一幅幅流动的凄凉“境”象,融化着其内心深切的情感。而满腔激情都通过一连串的“境”象得以委婉地寄托和宣泄出来,其抒情十分含蓄而流畅。作为表演艺术,戏曲的“境语”不仅仅产生于人物的抒情之中,由特定剧情所构成的人物命运发展过程以及结局时刻的具体场面,也是一种“境”象结构,是由表演特性所创造出来的特有的意境。在《西厢记》“长亭送别”和《牡丹亭》“游园惊梦”等剧情场面中,一方面由人物抒情语言中的“境”象构造了意境,另一方面又通过人物命运的“境”象,形成另一种更直观的意境。京剧《白蛇传·断桥》一场戏,当白素贞、许仙和小青三人经过一番命运的颠簸和折磨,又经过白、许的一番相诉衷

肠和恢复信任之后,三人终于在西湖断桥边和好如初。此时白素贞的万千感慨都化作了这样几句唱词:

难得是患难中一家相见,
学燕儿衔泥土重整家园。
小青妹扶为姐清波门转,
猛回头避雨处风景依然。

这一段演唱,不但使观众领略了暴风骤雨后的一番美好的人生意境,而且可以让记忆较好的观众回想起第一场中“虽然是叫断桥桥何曾断”的优美场面。在历经紧张激烈的搏杀和冲突之后,转入这样舒缓的节奏,尤其又通过断桥这一客观“境”象,直接引导着人们去感念人生情感的珍贵,体验真诚人性的价值,这“猛回头”所见的“避雨处”,自然是另有一番景色在心头了。这里所产生的意境,正是由剧情推动而形成的一道美的景观。

戏曲意境与诗歌不同之处还在于,它是由人物与作者这两个抒情主体互相协调、共同抒情而产生的。戏曲在以抒情创造意境时,两个抒情主体的关系显现一般表现为人物显而作者藏。高明的作者,主要依托人物的“境语”感怀来实现自己的意境追求。戏曲的古典剧作,因其曲牌体结构以及与古典诗歌在格式和韵律上的相通,所以从语言形式上对意境的追求有一定的便利。又因为古代剧作者大多是诗人,习惯在创作上以诗入剧、以剧代诗,因而对意境的追求是贯穿于创作思维始终的。此外,古代剧作的选题多为帝王将相、才子佳人的故事,这些人物的生活背景、处事方式、生存条件及文化修养等等因素,较适合于委婉抒情和以景造“境”的意境表现手法。根据他们生活状态中的这些特点,不失时机地委婉寄言而融情于景,也就显得自然而贴切了。现代剧作的选题,大量以普通劳动者的故事为表现对象。这些人物的生活环境、处事习惯以及精神世界里,不可能有这么多的从容时间来委婉表达

自己的情感和意志,并大量保有以景造“境”的内容,如果为他们勉强设置不自然的“境”象,结果可能事与愿违,甚至把人物塑造和意境创造都破坏了。因此必须从人物出发来选择“境”象的设置,在贴切人物的前提下顺势形成意境。戏曲作品中的意境,是在人物塑造基础上形成的,是对艺术创造中更高境界的追求。

(1) 由人物抒情构成的意境

人物是戏剧创作的核心。剧作的意境形成大多来源于人物。黄梅戏《天仙配》中有一个著名的唱段:“树上的鸟儿成双对,绿水青山带笑颜。”头两句就是借歌唱景色而融合人物“真情感”的抒情,构成了情景交融的美好意境。现代京剧《沙家浜》第二场“军民鱼水情”中,郭建光有一段唱,起首两句是:“朝霞映在阳澄湖上,芦花放稻谷香岸柳成行。”显然,这也是很有意境的人物抒情。因为该剧出自具有深厚古文功力的汪曾祺等剧作家之手,所以在此剧原本很概念化的创作约束中,他们顺势创造了一点意境,为剧情增添了一份情趣与活力。

人物抒情构成的意境,基本与古典诗歌的意境手法相似,是以相关景色的“境”象来融化人物情感与“性情”,以委婉含蓄的方式借“境”表意。新编昆曲剧作《南唐遗事》中描写了南唐后主李煜,作者顺势把这位诗词奇才的佳作《浪淘沙》引入剧中:

帘外雨潺潺,
春意阑珊,
罗衾不耐五更寒。
梦里不知身是客,
一晌贪欢。
独自莫凭栏,
无限江山,
别时容易见时难。
流水落花春去也,

天上人间。

这是完全借用原诗的意境而强化人物抒情效果的一种尝试，其结果是气氛很强烈而又极富意境。在梅兰芳先生的拿手好戏《贵妃醉酒》里，杨玉环的数段〔四平调〕演唱，是以创作意境的手法来塑造人物的。

海岛冰轮初转腾，
见玉兔，玉兔又早东升。
那冰轮离海岛，
乾坤分外明。
皓月当空，奴似嫦娥离月宫。
好一似嫦娥下九重，
清清冷落在广寒宫，啊，广寒宫。
玉石桥斜倚把栏杆靠，
鸳鸯来戏水，金色鲤鱼在水面朝。
啊，水面朝。
长空雁，雁儿飞。
哎呀，雁儿呀！
雁儿并飞腾，闻奴的声音落花荫。
这景色撩人欲醉，
不觉来到万花亭。

处于当时天下第一女性位置的杨玉环，对自己的优雅气质和倾国美貌是十分自信并珍惜的。她的这段唱，主要是以景物反衬自己“羞花闭月之容，沉鱼落雁之貌”，是一段借助景物实现的自我欣赏。因为身份、修养和生活环境的特殊，所以杨玉环具有时时处处咏景抒情、以极富意境的形式来自我表现的可能。戏曲作品中像这样大段落的委婉抒情还是不多见的。戏曲人物的抒情，不能像诗歌那样把抒情主体隐藏起来，也少有把整段抒情都写成上述

《贵妃醉酒》这样的描绘景物或景色的“境语”来体现意境的。在多数情况下，戏曲是将富有意境的人物感怀与人物的直抒胸臆结合起来，尤其是善于在抒情的开端作一番有意境的咏叹，以引起此后大段的直抒胸臆，如前所举的《天仙配》、《沙家浜》中的例子。这样的结构，近似诗歌创作手法“赋、比、兴”的“兴”那样，在开端先用相关的描写起一种引导或铺垫的作用，再随之宣发人物直抒胸臆的一腔感怀。京剧《打渔杀家》里萧恩有一个很抒情的唱段，就是在开端处先描写了一点颇有意味的情景，形成了预定意境的基础，然后再转向人物对胸中郁闷情绪的抒发，进入直抒胸臆的部分：

昨夜吃酒醉和衣而卧，
稼场鸡惊醒了梦里南柯。
二贤弟在河下相劝与我，
他叫我把打鱼的事一旦丢却。
我本不当打鱼关门闲坐，
怎奈我家贫穷无计奈何。
清晨起开柴扉乌鸦叫过，
叫过来飞过去却是为何？
将身儿来至在草堂内坐，
桂英儿捧茶来为父解渴。

由这一段抒情，人们可以体会到一位当年曾驰骋江湖的老英雄在此刻的无奈，也领略到他虽然处境不利但气概不减的那股潜在的豪迈。显然，人物抒情大量的是依靠演唱方式来创造意境，但在念、做和武打等表演中，意境也同样是可以创造出来的。《打渔杀家》中萧恩向官府告发恶霸丁员外私自征收鱼税，不料县官早已同丁员外串通好了，反将萧恩痛打四十大板。当萧恩痛下决心要与恶霸和官府拼一个鱼死网破的时候，剧中通过萧恩父女的一段对话表现出萧恩的决心和萧桂英的单纯：

萧桂英 (回顾)爹爹请转！
萧 恩 何事？
萧桂英 这门还未关呢！
萧 恩 这门么——就不用关了！
萧桂英 (又回顾)爹爹请转！
萧 恩 又做什么？
萧桂英 这里面还有能用的家具呀！
萧 恩 唉！门都不关,还要什么家具呀！
萧桂英 哦,不要了？
萧 恩 不要了。(长叹)唉！
萧桂英 (哭)畏呀……
萧 恩 不要啼哭,随为父的走啊！

像这样以不关门和弃家具来委婉表现人物决绝之心的细节,在戏曲剧作中是不多见的。因为戏曲为了使观众能更明白地了解剧情内容,大多是采用直述其事的念白,以避免剧情发展由于唱念交待的委婉而让观众过多沉溺于思索和判断之中,使看戏的氛围“冷”了。现代京剧《沙家浜》第四场“智斗”,阿庆嫂在与刁德一进行了一番对唱的“斗智”之后,再一次从茶馆出来时有这样两句念白:“胡司令,参谋长,吃点瓜子啊!……这茶吃到这会儿,刚吃出味儿来!”这一句类似生活中“话中有话”的念白,效果就是委婉含蓄地把人物此时心中所想的表现出来了。阿庆嫂经过了方才与刁德一的“斗智”,已经明白了这伙儿人来沙家浜的真实目的,这一句与她的买卖有关的话,此时就成为她抒发心声的语言了。

(2)从剧情安排中产生的意境

剧作对情节的设置,犹如诗人对诗歌段落、句式的安排,也是形成或产生意境的一种主要方法。在人物抒情中,作者的主观意识必须依人物特点而寄托或显现,而在剧情的安排中,作者就可以通过事件和有关细节来促成预定的意境效果。

《牡丹亭》中的“惊梦”，作者在杜丽娘与柳梦梅携手欢情之时，用了一位“花神”出场来渲染此时的气氛。这一出自剧情的“境”象，在动人的形象美感后面蕴涵的丰富的理性认识，给人带来了必然的领悟和思索。

意境的运用，是艺术创作进入较高层次的一种必然。古今中外的成功作品，其美妙动人的描写中，有着极为丰富的意境蕴涵，而创造意境的手法也是见仁见智、多姿多彩。中国戏曲对意境的追求更是孜孜不倦、锲而不舍，从古到今的剧作家们，无不为之倾尽心血。因此可以说，一部戏曲剧作的水平如何，与作者对其意境的创造和追求是有必然关联的。

三、“意象”创造是戏曲文本最基本的创作方式

“意象”的理论定义，有许多种解释，其实大都离不开“表意之象”这个核心。因而从“表意之象”这个最基本的角度去理解和运用它，反而有利于初步的了解和认识。20世纪初期，美国诗人庞德等发起了一种新的写诗风格。这一创作风格（及其主张）在中国最初被译为影像主义，后又改译为意象主义。庞德著名的意象派诗作《在一个地铁车站》只有两句话：

人群中这些面孔幽灵一般显现；
湿漉漉的黑色枝条上的许多花瓣。

在诗歌创作中，意象与意境都有借用客观景物、物品来寄托作者主观情志的情况，都有曲折含蓄的特点，因而有时会给人带来理解上的混淆。据理论研究，这两个概念区别在：意境强调客观之“境”，注重由“境”而生情，其审美效应是对作品描写的整体之“境”的感悟，对其言外之意的领会。意象则强调主观之“意”，突出由“意”而寻“象”，它的核心是经作者主观之“意”酝酿并精选出来的感官之“象”。咱们从外国作品里找个例子——美国诗人艾略特在

《窗前晨景》中这样写道：

地下室餐厅里早点盘子咯咯响，
顺着人们走过的街道两旁，
我感到女佣们潮湿的灵魂，
在大门口绝望地发芽。
一阵黄色的雾向我掷来，
街后面人们的歪脸，
从穿着溅满污泥的裙子的过路人那里，
撕下来一个空洞的笑，它在空中飘扬。
朝屋顶那条水平线消失了。

作者对现代城市生活的种种卑微委琐非常轻蔑，但并不直说，而是通过“潮湿的灵魂……绝望地发芽”、“黄色的雾”、“歪脸”、“空洞的笑”、“溅满污泥的裙子”这些感官之“象”来暗示。这些感官之“象”是作者主观之“意”的“客观对应物”，它们在作者认识中形成印象后，便寄托和象征着作者的主观之“意”，转化为一个个有稳定内涵的艺术之“象”。值得注意的是，这些被创造出来的意象，有的是一个形象体，如“歪脸”、“黄色的雾”、“溅满污泥的裙子”，而“潮湿的灵魂”则明显是对一个抽象物做了形象化处理。把抽象物转化为作者寄托心意之“象”，应该是意象与意境所区别的一个明显特征了。

中国古典诗歌创作一向十分重视意象的运用，请看晚唐诗人李商隐的《登乐游原》：

向晚意不适，
驱车登古原。
夕阳无限好，
只是近黄昏。

在作者因“向晚意不适”而需要有所寄托、有所宣泄时，夕阳与

黄昏相继涌入他的眼中,继而进入他的心中。经作者此时独具的意识观照,这些人们寻常可见的景象与诗人主观之“意”对应、融合后,转化为作者心中的印象:夕阳如此雄浑,美好却短暂易逝,黄昏则是淹埋光明、吞没美景的坟墓。具体的意象至此形成,诗中的未尽之言,又让人领略到一种意境,一种对如此短暂易逝的雄浑、美好的深深叹惋。如果诗人在最后一句不用“只是近黄昏”这样的直接感怀,而写成其他较为含蓄的语句,则此诗整体的意境会更好。

戏曲创作继承古典美学“观物取象”、“立象尽意”的基本方法,在艺术创作中一直是根据表“意”的需要来“取象”和“立象”的。戏曲的人物外貌与性格的造型(人物特性、行当分工、演技规范、服饰穿戴、化妆脸谱等),剧情的事件因素与特殊结构安排(剧情的时空安排、事件及细节的巧合、道具的象征意义、潜意识内容的外化、作者对特殊事件的安排等),剧情环境的选择与安排(环境中具体景物或环境本身的比喻或象征性作用),大致都通过了确立“欲表之意”、选取“表意之象”、再推敲“意象契合”之后,最终实现“立象尽意”。可以说,戏曲的艺术结构与意象创造有着不可分割的关联,或者说,意象创造是戏曲得以构成的一种最重要也是最基本的创作方式。

(1) 人物与意象

在很长的时间里,“负义绝情”的陈世美,“铁面无私”的包公,“苦守寒窑”的王宝钏……这些人物在社会上广为人知。他们与“美貌”的代表西施、“祸水”的象征妲己等历史人物一样,是人们在社会生活中以“象”表“意”、借“象”传“情”的一种简捷明了的语词内容。这一类特殊语词,都糅合了抽象的概念于具象的人物之中,把人物的形象转化为代表着一定抽象概念的载体。由这一创作方式所产生的“表意之象”,正是中国式的意象,是戏曲沿袭着几千年审美传统而伸展出来的一种自己的表意方法。

在古今戏曲作品中有一个明显的特征,这就是人物的塑造与

其原型之间的区别总是那么显而易见,有着那样明确的不同,乃至人们已根本不能把戏曲中的人物,与他们所知道的人物原型来做比较。比如《琵琶记》中塑造的蔡伯喈形象,据考证其原型是东汉末的一代文豪蔡邕,经过一再被创造发展后,该形象最终演化为一朝富贵就抛弃结发之妻的无义之人的代表。因而几百年前就有人感叹“是非曲直谁管得,满城争说蔡二郎”。据知,因为中国古代的科举制度为文人的一朝富贵就得意忘本、贪欲妄为提供了巨大的方便,所以宋代以来因做官而弃家的不义之徒数量很大,因而百姓们需要有一个可以代表这些人的坏的形象来供人指责,于是就把戏剧中原有的蔡伯喈做了加工改造,成为一个可以帮助人们认识和批判的忘义者的代表了。这个长期演化而来的形象,无疑是一再经过了先有“意”而后取“象”、再“立象”这样一个不断演化的过程,最终被熔铸成这样一个稳定的意象。

在古代剧作中,为情而“离魂”、“还魂”的人物也是极有特色的一类形象。人的精神和情感追求,在社会体制以及身体形式的约束下不能“尽意”,社会的文化和文明的发展,在偏颇的情感方式和腐朽的礼法规范冲突中不能“尽意”,作家对社会的深刻认识和对人生、人性的美好展望,在严酷的现实环境挤压之间不能“尽意”;于是,一个“灵魂出窍”的形象就成为寄托如此丰富情感及理想的“表意之象”了。由神仙妖兽等异类形象与人类之间发生的情爱故事,以及神怪之间发生的寄予着人性内涵的是非冲突的传说,那些白娘子、七仙女、鲤鱼精、孙悟空等等形象,也是被人们用主观之“意”长期熔铸而成的一个个稳定的意象。人们借助这些意象来表达自己在现实中能想而不能为之事,来传达内心深处那些丰富得难以言传的愿望。

戏曲人物的意象化创造,基本方法是在作者欲表之意的规划下,对人物的原型进行较大规模的重新塑造。重塑的方法主要是注重神似,或者说,是在准确把握人物原型神髓的前提下,对之做

一番“离形得似”的创造。如对曹操与杨修的塑造,就是取二人性格中合乎逻辑的那些可能性加以发挥:舞台相会、灵堂相试、解诗相斗、刑场相“识”,这些经历大抵不是两位原型人物所有的,但都切合他们的性格逻辑,并有利于揭示性格、推动剧情和表达作者之“意”,深深地揭示了二人由最初的彼此了解不深却能英雄相惜、形成合作,逐步发展到了解越深而隔膜越大,以至在摸透对方后成为彻底地不能相容的敌手。这其中虽然满含情感的内容,但对于人性这一抽象命题的阐发,显然是构成作品审美价值的关键,也是使人物塑造得以成功的关键。

综上所述,戏曲人物的意象确立是全剧创作至关重要所在。一个人物原有的个性精髓被捕捉到之后,其神似内容如与作者所要表现的“意”相吻合,才是完整地实现了立象和尽意的统一。

(2) 剧情与意象

戏曲的剧情中,时间与空间的安排向来是有一种自由度的。与剧情时空构成的意象相比,剧情的事件因素更容易引起人们的关注,因而其意象效果也比较容易引起重视。《琵琶记》中赵五娘的“吃糠”以及她决定去寻夫之前为公婆画像“描容”的细节,其中贯注了作者对“贤慧”、“忠孝”乃至“尽善尽美”等观念的表现,这些事件本身就是作者预定的意象。戏曲剧情的安排,往往是以巧合取胜,以符合事物必然性的那些偶然性的面貌而发生。《琵琶记》中蔡伯喈的“三辞三不准”(辞考试父母不准、辞做官王法不准、辞再婚王命不准),以及赵五娘所遇的灾年断粮、公婆猜忌、公婆病亡、无钱安葬等一连串不幸事件,都是那么凑巧,那么毫无回旋余地,迫使着主人公毫无选择地按照作者所预定的方向去展开行动,去显现他们各自的性格,最终体现出作者所寄托的立意来。

剧情的意象手法中,道具的象征意义也是一种常见的具有较高价值的方式。明清传奇剧《桃花扇》里的一把扇子,原是素面的,因李香君坚贞不屈、血洒扇面,被勾画点染上桃花后遂成为“桃花

扇”,又经历了许许多多的风雨历程,最后它在庙中被撕碎。一把扇子与一部历史竟有着相同的境遇,扇子代表着人的情感,剧情却演绎着历史的沉浮,象征着坚贞情感的扇子与表现着历史的剧情相互呼应、映衬,给人展开了无限开阔的考虑的空间。新编京剧《徐九经升官记》里,主人公徐九经出场不久,即得到酒家李小二送的一坛“玉田老酒”。这坛酒在以后的剧情中,曾送到侯爷府换出了主要涉案人李倩娘,又被徐要回来再做献给王爷的礼物,请来了尚方宝剑,此后徐九经在两个权高势重的当事人的巨大压力下困惑难解、无可奈何时,这酒又是他痛饮求醉、祈求解脱的工具。最后,还是经过了与酒有关的巧计安排,徐九经终于公正地审断此案,并又挑起酒坛弃官而去。此剧的一个重要立意,是强调为官者个人意识的公正,而这公正又是在清醒和糊涂之间不断碰撞出来的。酒坛作为道具出现,就把这种清醒与糊涂的存在具象化了。由于这坛酒的意象出现,聚合了较多的理性思考,补充了剧情中由繁杂的事件因素仍不能充分阐发的一部分创作者的立意。戏曲的剧情与意象创作关系紧密,一个成功的意象创造,往往为剧情带来较强的富有理性和情感震撼力的效果。

(3)环境与意象

环境是形成意境的一个重要方面,同时也是创造意象的一种具体因素。戏曲的剧情环境,由于有了时空的整体虚拟,因而产生出极大的可创作余地。京剧现代剧《智取威虎山》中的“打虎上山”,设置了林海雪原的环境,为主人公杨子荣气吞山河的英雄壮举安排了一个大气磅礴的意象:

[威虎山麓。雪深林密。一株株挺直的栋梁松,高耸入云,缕缕阳光,穿入林中。

杨子荣 (豪放地内唱)穿林海跨雪原气冲霄汉!

[杨子荣改装扬鞭飞马而上。舞蹈:穿密林,越山涧,上高岭,下陡坡,纵横驰骋,眺望四方。

杨子荣（唱）抒豪情寄壮志面对群山。
愿红旗五洲四海齐招展，
哪怕是火海刀山也扑向前。
我恨不得急令飞雪化春水，
迎来春色换人间！

除了环境本身形成意象之外，剧情环境中的一些具体景物，也往往可作为创造意象的具体因素来运用。《徐九经升官记》中，有徐九经面对一棵歪脖树的抒情及其对以往经历的感怀。这棵歪脖树无疑就是一个具体的意象，是作者与人物心中一些共同认识及其体会的寄托物。现代京剧《红灯记》中的“红灯”，已经不是一个剧情道具了，而是一种剧情环境的具体景物，是创作者们苦心确立的一个意象。它寄托了特定时代中人们的认识 and 理想境界，象征着当时所强调的某种精神内涵。

通过上述几方面的介绍，有关戏曲意象的象征作用，它的抽象与具象的结合方式，它的大小程度的可伸缩性，它在人物、剧情以及环境等方面的运用情况，都已有所涉及。在此再要强调的是，戏曲意象总是带着某些具体的象征使命，它是创作者理性成份转化为形象的有效载体，它虽然内含着较大的理性，但又不能失去形象的可感知特点，它必须是让人能很快认识并理解的一个或一种形象化的具体存在。意象创作在戏曲中的价值，是它为创作者敞开各自的理性认识提供了有效的载体，为他们充分展开各自的想像力和创造力，提供了无限开阔的空间。

第四节 戏曲脚本的创作要领

戏曲脚本一般都是散文（道白）与韵文（唱词）并用，传统戏论“折”和“出”，现代戏分“场”或“幕”。既然戏曲是戏剧的一个种类，那么它当然要从宏观上符合戏剧的总体规律。因为戏曲脚本需要

大量使用韵文,它在文本方面也要遵从韵文写作的要求。除却这两项前提,我们来探讨一下戏曲脚本独特的创作要点。

一、戏曲脚本的故事情节必须凝练

在所有的戏剧文学脚本之中,最简练的应该是戏曲脚本。因为戏曲以表演为中心,它的脚本必须给“唱”、“念”、“作”、“舞”、“绝”留下足够的展示空间,所以它的故事情节必须线索单一、紧凑、集中。因此,戏曲很难出“情节剧”。

传统戏曲一般划分为“文戏”和“武戏”。武戏的脚本(如果有脚本的话)基本上就是一个提纲,例如《三岔口》、《挑滑车》等,好多都是仅有“急急风上场,圆场,开打”之类的提示,一“开打”就二三十分钟,主要看演员的武功表演。文戏的脚本由念白、唱词和舞台提示三种元素构成,“提示”部分标明“锣鼓经”和“曲牌子”——这样就动作程式和音乐程式都规定好了,可谓言简意赅,精练至极。

革命现代京剧(就是当年所说的“样板戏”)对人物造型、动作程式,特别是音乐程式进行了大量的改革,但有一点改不了——线索的单一和剧情的简练。试想一下:《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等等,其故事梗概都是三言五语便可说明白。

二、戏曲脚本的人物设置行当要全

戏曲人物分生、旦、净、丑行当,这些行当在造型、表演和唱腔等方面都有明确的具体程式,戏曲就是依仗这些各不相同的程式的对比、配搭、交相辉映,来体现其丰富多彩的艺术特色的。如果某一出戏的人物全是一种类型(例如《女大学生宿舍》),那么它在配比中就“缺腿”,在表现中就“靠色”。《百岁挂帅》是余太君的“老旦戏”,但它必须配上穆桂英这样的“青衣”、杨排风这样的“武旦”、老杨洪这样的“文丑”和孟良、焦赞这样的“花脸”,戏才好看。现代

戏也一样：《红灯记》属于“老生戏”，但它也配上了“老旦”李奶奶、“花旦”李铁梅。拍成电影戏曲片的《七品芝麻官》和《徐九经升官记》，主人公都是丑角，属于“丑儿戏”，但也配上了其他各种行当。总之一句话，在你编写戏曲脚本设置人物的时候，一定要顾及男、女、老、少，正派、反派，各色行当。

三、戏曲脚本的人物语言要有规范

戏曲中的人物语言，不外乎道白和唱词两个部分。出于戏曲的程式性要求，无论唱词还是道白，都必须具备一定的规范。唱词要文而不涩、白而不“水”，道白也要讲究音韵节奏，富有动作性，跟唱词“搭调”才成。以京剧《红灯记》为例，李奶奶出场的第一段唱，就是：“打渔的人经得起狂风巨浪，打猎的人哪怕那虎豹豺狼……”很文，很美，绝不是旧社会一位铁路工人家属老太太（估计肯定没念过书！）所能说出来的。但是合理不合理呢？合理。李奶奶虽然不太可能有文化，但她是一位性情刚烈、有胆有识、经历过半世沧桑的人，况且她抒发大无畏情怀的载体，是“打渔”、“打猎”这样的劳动行为、谋生手段。至于道白的音韵节奏以及跟唱词的“搭调”方面，“痛说家史”一折便是相当成功的范例。这一折戏流传甚广，老幼皆知，无须赘言。如果道白没有章法，过于“生活化”，常常会把戏曲脚本写成“话剧加唱”。

四、创作戏曲脚本必须熟悉程式和演员

这一点，是戏曲脚本创作独有的要求，也可以说是特殊规律。

先说熟悉程式。如果剧作者不熟悉戏曲的音乐程式，你写出来的唱词就很难“装腔”（即配曲）；不熟悉戏曲的表演程式，你提示的场面就很难“作势”（即表演）。

再说熟悉演员。影视剧通常都是写出剧本之后选演员，戏曲则不然，动笔之前先要明确这个本子是为什么剧种、哪个剧团（甚

至是哪一个或几个主演)创作的。即便是戏曲电视剧,一般也都是用一个团体完成的。所以创作戏曲脚本必先了解演员阵容,熟悉主要演员的特点,善“唱”还是善“作”,扬其长、避其短,“量身定做”。

第十三章 曲艺说唱节目脚本创作

曲艺说唱,包括“说唱类”和“韵诵类”两种。鼓词、评弹、单弦、坠子、时调等属于“说唱类”;山东快书、快板书、数来宝、天津快板……等等形式,都属于“韵诵类”。这两类节目的共同特点有三:一是合辙押韵,二是有特定的句式和语言要求,三是讲究鲜明的节奏和音韵美。本章,我们在简要地了解一些相关发展沿革之后,侧重研究曲艺说唱节目脚本的文本特征与创作技巧。

第一节 说唱文学的起源与发展

从文学史上看,说唱文学的萌发与兴盛,始于唐代的“变文”。“变文”开初是寺庙里和尚用来宣讲佛法经文的。和尚讲经,亦很注意宣传效果。为了吸引善男信女,这种“变文”讲经说法是有说有唱、图文并茂的。由于这种形式生动活泼,很能吸引听众,因此很快为民间口头创作所吸收。一些民间传说、历史故事、民间趣闻,不断被编进“变文”,从庙堂到社会,到处传唱。

到了宋代,曲艺艺术经过长期的孕育,已经相当发展并逐渐成熟了。说唱文学得到了蓬勃的发展。当时,不仅有许多作艺的场所,如“瓦舍”、“勾栏”等,说唱艺术的门类也十分繁多,而且还涌现了不少著名的专业艺人。

元代以来产生、流行的弹词和鼓词,也是影响甚大的曲种。它们是地地道道的民间说唱文学。除了极少部分是由文人加工润饰

或拟作的以外,其他几乎全部出自无名氏之手。弹词,又分“国音弹词”和“土音弹词”。国音弹词多衍历史故事,土音弹词多用吴音,演绎民间传说或花前月下、儿女情长的故事。鼓词,更是别具声色。单明清以来流传下来的鼓词作品,其数量就浩如烟海,令人惊叹。传统鼓词继承了乐府诗的现实主义传统,所反映的生活面十分广阔:大至国家兴亡、文治武功;小至家庭纠纷、人情冷暖;从帝王将相、公卿贵族,到绿林英雄、平民百姓,以至和尚道士、尼姑妓女,真可谓无所不包。

清中叶以后,由于社会经济及生活方式的变化,大型的鼓词讲唱逐渐为“摘唱”所代替。民间艺人出于生计考虑,常将大部鼓词中的精华部分摘出单唱,以应观众之需。因篇幅渐短,散白讲说部分遂逐渐萎缩,而演变成纯粹的唱类曲种,“子弟书”便是由鼓词蜕变而来的形式之一。“子弟书”主要是八旗子弟所作,分西调、东调两种。西调以罗松窗为代表,大多写风花雪月、儿女情长;东调以韩小窗为代表,大多抒慷慨激昂之情怀,呈“大江东去”之风格。近、现代艺人继续传唱的各类大鼓,很多都是“摘唱”和“子弟书”的篇目。

新中国的成立,给曲艺说唱艺术带来了全新的发展空间。曲艺队伍不断发展,传统作品得到整理,曲艺音乐不断改进,南、北曲种互相交流、借鉴,曲艺理论研究也不断加强。在现代文化冲涌激荡的潮流中,民间说唱艺术也在不断汲取姊妹艺术的精华,努力在新的层面上谋求新的发展。

第二节 曲艺说唱艺术的基本特点

曲艺说唱艺术是在我国独特的文化土壤上生长起来的、为广大民众所喜闻乐见的一种民族的艺术。这种艺术形式的基本特点是:以叙述为主,表演为辅,一人多角,虚中求实。所谓“叙述为

主”指的是民间说唱展第三人称“叙述体”。“叙述”也叫“说表”，“表叙表唱”，即由演员以第三人称的身份给观众说故事、唱故事，讲笑话。因为民间说唱是从民间故事、民间笑话、民间叙事诗发展演化而来的，因而保存了这些体裁叙述故事的特点。作品中交代背景、发展情节、刻画人物、评点议论都离不开叙述。可以说，叙述是说唱艺术的基础。

“一人多角”的表演，实际上只是一种“写意性”的摹拟，它的“角色化”是虚拟的、片断的、瞬间的。这种“写意性”的摹拟表演，配合着说表唱词，能催发听众各自的联想，在各人心中形成再造的艺术意境，达到“虚中求实”的目的——所谓“实”，即生活与情感的“真”。

然而，一个人演一台戏，除了短暂的、辅助性的拟声、拟态以外，大部分还是靠演员的间接描述，当然也就不可能像电影、电视剧直观的形象那么容易激发人的欣赏兴味。这也是说唱艺术在各种现代文化冲击下所面临的一个新挑战。

第三节 曲艺说唱文本创作要点

一、选材注重“情”

拟用韵文体（韵诵的快书、快板，演唱的鼓词等）创作的作品，所选之题材一定要有抒情的余地，因为韵文体不适于过多的说白，抒情题材才能为“唱”提供广阔的空间。

所选之题材抒什么情？可以概括为七个字：喜、怒、忧、思、悲、讽、惊。分述如下：

喜 欢庆，报捷。（如：“山也笑，水也笑……”）

怒 仇恨，声讨。（如：“八一三，日寇在上海打了仗……”）

忧 担心，忧虑。（如：“夜半三更起北风，你在边关冷不冷？”）

思 思索 思念。(如“王二姐 泪盈盈 手扶着楼门望南京。”)

悲 悲痛 悲愤。(如 :各剧种的《宝玉哭灵》、《诸葛亮吊孝》之类)

讽 嘲讽 幽默。(如 :西河大鼓《大方人》之类)

惊 恐惧 震惊。(如 :“一见蓝衫我大吃了一惊……”)

所选之材——其故事、情节或情境 ,切忌不温不火、不紧不慢。如果你表述的内容中没有令人关心、担心、揪心的元素 ,谁有情绪听你在那里唱 ?

二、人物少而精

正因为韵文体短于叙事而长于抒情 ,故设置人物一定不能过多 ,否则就会出现大量篇幅用于交代 ,抒情笔墨施展不开的局面。纵观大量成功的韵文曲艺作品 ,单段短篇(或长篇作品的逐个段落)人物不过一、二、三。(如 :唱词《王二姐思夫》、《洪月娥做梦》、《黛玉葬花》,数来宝《学雷锋》、山东快书《武松传》等。)体现这一要求 ,东北曲艺很有代表性 :一人“单出头”、俩人“二人转”、仨人“拉场戏”。

三、语言白且美

所谓的韵文体作品 ,都是演唱节目的脚本。是供人听而不是让人读的 ,所以必须明白如话 ,一听就懂 ,不能使用“书面语言”。但是 ,它同时还要求朗朗上口 ,优美精巧 ,富有文采和音韵美 ,这一点正是韵文创作的难度所在。试看下列 :

芙蓉面胜似中秋当空月 ;
雪玉肌冬暖夏凉沁香幽 ;
杨柳腰好比一段勾魂柱 ;
樱桃口常饮狂蜂把蕊求。
一回眸眼中秋水能止渴 ;

一转身百种风韵解千愁；
一招手英雄落马难迈步；
一点头才子错把墨当粥。

这是我在鼓词《杜十娘》中为主人公“开相”，盛赞杜薇杜十娘绝色美貌的一段词，采用“比”、“兴”手法，大幅度夸张，“无所不用其极”，词汇白而意蕴美。

四、辙韵合又宽

前面讲了韵文体必须讲究韵律，并且根据韵腹发声的开口度，将韵字分为“洪亮”、“柔和”、“细微”三个级别，故此在动笔之前一定要精心选韵。选韵的要义有二：其一是“合”（所选的韵脚合乎你拟写作品的情感、情绪、情境）；其二是“宽”（在“合”的前提下，尽量选韵字多的辙）。

为了让初学者对韵文的句式和辙韵转换有直观感受，我将自己过去的韵文体作品截选一段（中篇鼓词《杜十娘》的最后一回“沉百宝痴情女肝肠寸断，毁万念杜十娘饮恨投江”）作为范例：

（人物：杜薇杜十娘、李甲李壬先、孙富孙善来。

事件：在随李甲回乡合婚的路上，杜十娘发觉李甲要将她卖给孙富，万念俱灰，痛斥负心无耻之徒，怒沉百宝，投江自尽。

技巧：在一百五十句的段落里，有意识地将唱词类各种句式和韵文十三道大辙全部运用一遍，以期丰富、鲜活与节奏多变。）

杜十娘紧咬牙苦泪扑簌，（姑苏）
内心中暗骂李甲负心徒。
我有眼怎不辨黄金粪土，
错把你鹅卵石当成珍珠。

一千两你将我卖给孙富，
离魔窟掉陷阱悔恨当初。
悔当初恨当初浑身哆嗦（波梭）
满腔的悔与恨去向谁说。
千不该万不该从良浪子，
到头来见钱眼开卖老婆。
杜十娘思不尽无穷悔恨，
忽听得舱外李甲喊大哥。
李壬先在船头荣光焕发（发花）
尊一声孙大哥来把跳搭。
我的妻已应诺把你来嫁，
一千两身价银快往外拿。
叫家人将钱抬到我舱下，
老兄你即刻得到芙蓉花。
孙善来色迷迷满脸奸诈，
在船头答一礼活像龙虾。
身价银如数交说话算话，
请娘子交一信物来抵押。
杜十娘舱里搭茬叫李甲：
“把我那描金小箱交给他！”
孙富将描金小箱托手心（人辰）
转眼间命人送过千两银。
眼睁睁如愿以偿交艳运，
直勾勾孙富两眼盯舱门。
杜十娘出舱来满身丰韵，
对孙富一招手启动朱唇。
“小箱里有李甲文书路引，
还给他我好移舟去合婚！”

听此言孙富登时站不稳，
捧小箱急忙过船奔佳人。
笑嘻嘻点头就如鸡啄米，
恭敬敬恰似孝子对娘亲。
杜十娘接箱在手立船头（由求）
实难按胸中翻卷恨与仇。
对孙富冷冷一笑开了口：
“往后站别像老鼠见豆油！
想当年在京都你去采柳，
为眠花出大价不惜盖楼。
隔帘明斥暗骂撵你走，
没曾想千里之外逢对头。
夺人妻用的是助人之手，
千两银赚人情又买风流。
久饕食轻易得就要入口，
且容我弃旧人再把你投。”
孙善来如得玉旨站一旁（江洋）
杜十娘启锁打开描金箱。
唤李甲“你近前望上一望，
再听我把它由来说其详。
小奴家自幼儿落入柳巷，
水火中早准备来日从良。
吞酸泪私积蓄钱财银两，
携百宝一心随你回故乡。
第一层装的是瑶簪宝钗，
第二层金箫玉器放毫光。
哪一件不值银钱几千两？
会一处兑金换银成车装！”

现如今这些财宝无用场，
一把把一件件扔进长江。”
李壬先目瞪口呆发了懵（中东）
杜十娘打开宝箱第三层。
露出来夜明珠足有一捧，
一颗颗放射出耀眼光明。
似这般绝世宝价钱难定，
分明是来自皇宫国库中。
江岸上围观人喧声雷动，
船头上急得二贼眼睛红。
李壬先鞠躬施礼又作揖（一七）
哭例例大呼小叫尊爱妻：
“读书人没有学会作交易，
愚夫我上当受骗走错棋。
同甘苦共患难几经风雨，
原谅我神差鬼使一时迷。
返故里礼法家规好商议，
到家中不愿作妾你为妻。
纵然是产业荡尽贫如洗，
不同你到白头来世变驴！”
说到此上前就要夺珠宝（摇条）
杜十娘柳眉倒竖吼声高：
“你就是说得天花往下掉，
我杜薇心不动来神不摇。
在眼前你不卖妻为珠宝，
到头来钱财尽定把我抛。”
孙富说“嫁他哪如跟我好，
我才是多情种重义英豪。”

推李甲上前要把杜薇拽（怀来）
杜十娘一口唾沫喷出来。
骂一声“无耻孙富丑八怪，
你本是爹多娘少的万人胎！
见色起义居心歹，
毒如蛇蝎狠如豺。
馋言嚼舌损又坏，
恩爱夫妻被你拆。
你死后曝尸三日狗不逮，
我要变成利爪雄鹰将你的黑心扒出来！”
只骂得岸上闲人齐喝彩，
只哭得飞雪化雨天外来。
声声愤，声声悲（灰堆）
只吓得孙富面如灰。
战战惊惊往后退，
掉进江中喂乌龟。
杜十娘咬牙切齿骂淫邪（乜邪）
娇喘咻咻气欲绝。
拔下来金钗就朝李甲撇，
只吓得李甲嘴歪眼睛斜。
好一似眼前来到阴曹界，
抱住那木头桅杆喊娘叫爹！
杜十娘，泪哭干（言前）
声声凄厉问苍天：
“苍天哪！苍——天——！
为什么昏昏噩噩不睁眼？
为什么难为贤善助邪奸？
为什么诚男挚女遭涂炭？

为什么恶鬼淫贼得狂欢？
为什么不义之人执礼义？
为什么有情之灵把罪担？
你心不正，
你理不端，
你真昏暗，
你好凶残，
你、你、你……你这杀了人的天！”
十娘气得眼睛蓝，
大把抛金撒银钱。
“纹银哪！金——钱——！
你造下多少孽债与仇冤？！
有了钱随心纵欲玩人命，
没了钱是非曲直颠倒颠。
见了钱情义天良成虚幻，
为了钱献妻卖妾心坦然。
攒下钱难买人间情与暖，
值为钱逼我至死难鸣冤！
我肝肠断，
我回头难，
我悔似海，
我恨无边，
我、我、我……我这折帆漏底逆风船！”
杜十娘怀抱宝箱纵身跳，
扑通通葬身万仞波涛间！
哗啦啦排天怒浪扑堤岸。
呜咽咽岸上闲人泪不干。
可怜那痴情重义多娇女，

生不逢时死得惨，
姣姣玉体被鱼餐，
无人作主无人怜，
空留下百种幽怨一曲悲歌世代传！

在叙事过程中抒情，带着浓烈的情感叙事，构成互托、互补、互映、互衬之势，随情节、节奏转换辙韵，变换句式，特别是最后高潮部分大量地使用排比句、垛字句，推起情感浪潮，宣泄切齿之恨，抨击封建道德的虚伪，表达社会底层受摧残受伤害的小人物深入骨髓的愤懑与无奈。这篇作品得到较为普遍的好评，我以为得益于上述技巧。

第十四章 诗与歌词创作

“诗歌”是最早的韵文体。古时候“诗”就是“歌”，“歌”就是“诗”，所谓“一唱一和”、“和某某原韵”，所指皆诗也。随着文学艺术的不断发展演进，出现了曲谱，因此也促成了诗与歌的分野，诗中一部分音乐性较强、口语化明朗、宜于谱曲演唱的作品就变成了“歌词”。经过不断强化演唱特性对于文本的要求，使得歌词变成了从诗中分离出来的独立的文体。

无论独立呈现还是匹配使用，诗和歌在广播影视艺术中都是不可或缺的重要元素。所以我们研究广播影视文学，不可忽视诗和歌词的写作。因为广播影视艺术中运用的大多是可以朗诵的抒情诗和叙事诗，这些诗的结构特征、写作技巧跟歌词最接近，其中好多原理和要求几乎是一致的。故此，在下文的论述中除了必须区分说明的部分，我们权且仍将诗和歌词统称为“诗歌”。

第一节 诗歌的特征

什么是诗歌？在各种回答中，何其芳在《关于写诗和读诗》中的回答是较为准确的：

“诗是一种最集中地反映社会生活的文学样式，它饱和着丰富的想像和感情，常常以直接抒情的方式来表现，而且在精炼与和谐的程度，特别是节奏的鲜明上，它的语言有别于散文的语言。”这也是诗歌总的特征。下面从三个方面具体说说这些特征。

一、高度概括地反映社会生活

集中概括地反映社会生活,是所有文学作品的共同特点。但诗歌概括、浓缩的程度,远比其他样式的文学要高。它不可能像其他文学样式那样,就是长篇叙事诗也不可能做到泱泱泼墨,细腻地描述人物的活动、事件的发展变化过程,以及伴随人物活动和事件发展变化过程的环境。它必须抓住生活中最能突出地透视事物本质的典型,用高度概括、浓缩的文字去表露作者的思想与情感,揭示社会生活深广的涵蕴。我们来看臧克家写于1932年4月的《老马》:

总得叫大车装个够,
它横竖不说一句话,
背上的压力往肉里扣,
它把头沉重地低下。
这刻不知道下刻的命,
它有泪只往心里咽,
眼里飘来一道鞭影,
它抬起头望望前面。

这短短的八行诗,诗人自己说:“写的是一匹负重受压、苦痛无比、在鞭子的抽打下,不得不向前挣扎的老马。”然而,这老马是个具有象征意味的典型形象。“象征”是一种通过某个特定而具体的形象,寄托某种思想感情的艺术手法。在这里诗人把深广的涵蕴和自己深挚的情感赋予老马的具体形象之中,从而高度集中、概括地反映了超越时间、空间的社会生活——这首诗写于“九·一八”之后,这时中国人民正处于国难深重、水深火热的生活之中。读者通过联想与想像,能够领悟得到诗中展示的中国劳动人民苦难深重的命运,以及诗人对劳动人民的同情和对旧制度的无比愤慨。生

活在不同时期,有着不同生活经历和感受的读者,通过联想与想像,从《老马》中挖掘出另外的内涵,例如有人想到自己生活在旧中国的母亲,就说:“我妈妈不正是在封建重压下的‘老马’吗?”又例如,在“文化大革命”中看到或当过“狗崽子”,受到专政的知识分子,读着或想起这首诗,便联想到他们就是当代知识分子中的“老马”,在“史无前例”中有多少这样的“老马”啊!由此可见,诗歌语言的凝炼,对生活的高度概括与浓缩,并不表明它反映生活容量少、内涵浅,恰恰相反,它高度概括、浓缩的是生活的海洋、百年老树的树根。歌词也是一样,《南泥湾》、《浏阳河》、《绣金匾》、《大生产》、《歌唱二小放牛郎》、《老司机》、《我为祖国献石油》、《十五的月亮》、《春天的故事》、《走进新时代》……每当唱起这些歌,带给人们的肯定是某人、某事、某个时代、某种特定的情感。

二、具有强烈的感情和丰富的联想与想像

任何体裁的文学都是以情动人的。但是,从以感情撩拨读者的共鸣来说,诗歌较之其他体裁的文学,来得更为鲜明和强烈。

鲁迅说:“诗歌是用以抒发自己的热情的。”郭沫若说:“诗的本职专在抒情。”没有感情就没有诗。写诗尤其要把握这一特征。艾青在《诗与感情》中说:“写诗要在情绪饱满的时候才能动手,无论是快乐或痛苦,都要在这种或那种情绪浸透你的心胸的时候,人并不是对任何事情或任何时候都充满情绪的,而每个人都有这样的经验:忽然被某种事物所感动,而这种感动并不会延续得很久。只有我们于这种感动中产生了一种非把它保持下来不可的冲动的时候,才是诗的创作的开始。”诗人的激情是怎样传达给读者,并达到以情动人的呢?是凭借联想与想像的翅膀飞翔起来的。诗的激动和兴奋点爆发了诗人的想像力。艾青说:“想像与联想是情绪的推移,由这一事物到那一事物的飞翔。”所以,英国诗人雪莱说:“诗可以解作‘想像’的表现。”反过来,丰富的联想与想像,又使诗中的感

情更加充沛,形象越加鲜明,意境更为深远。艾青指出:“有了联想与想像,诗才不至窒息在狭窄的空间与局促的时间里。”胡昭在《真情与想像》中对诗情融于联想与想像中,即诗情与联想、想像的关系作了很好的说明:“抒情是主体,想像是双翅,没有强烈的真情翅膀怎能飞得起来?而若无有力的翅膀真情怎能凌空而上?”下面是诗人曾卓写于1970年的名篇《悬崖边的树》:

不知道是什么奇异的风
将一棵树吹到了那边——
平原的尽头
临近深谷的悬崖上
它倾听远处森林的喧哗
和深谷中小溪的歌唱
它孤独地站在那里
显得寂寞而又倔强
它的弯曲了的身体
留下了风的形状
它似乎即将倾跌进深谷里
却又像是要展翅飞翔……

诗中写的是一棵被狂热的“奇异的风”抛到平原尽头、在悬崖边缘上欲跌欲翔、倾斜弯曲、孤独寂寞的树。这是自然现象。在这里,像臧克家在《老马》中写老马那样,诗人巧妙地运用了风和树这两个象征体,将读者引入广阔的时空中浮想联翩:解放以来,从批判胡风、反右派斗争,直到“文化大革命”,在全国范围内刮起的一场接一场政治运动的“奇异的风”中,多少“树”——干部、知识分子、人民群众被抛到“临近深谷的悬崖上”啊!然而,在恶劣的环境中,他们苍劲挺立,倔强地想着“展翅飞翔”——这是张志新,这是彭德怀,这是……这是无数在极“左”思潮逼迫下的倔强灵魂!

他们身临绝境却不绝望,受尽沉重苦痛却满怀希望与信念,他们是不屈不挠的忍辱负重的强者!

这首仅有 12 行的诗,足以说明诗歌多方面的特点:其一,表现了中国很长一段历史时期不正常的政治生活带来的灾难,其内涵极深极广,充分显示了前面说的诗歌的一个特点——高度集中概括地反映社会生活。其二,全文虽没有诗人直抒胸臆的感情表露,然而,读者能够感受到诗人寓于“风”和“树”这些表象深处的喷薄欲出的无比激荡、滚热的感情——对极“左”思潮的强烈愤慨,对处在异境中的顽强生命的敬佩与赞颂,这就突出地显示出诗歌的另一个特征:熔铸着诗人强烈的激情。其三,这首诗是怎样创作出来的呢?诗人曾卓并没有说明,但想必是他突然看到或想起一阵狂风吹摧树木时,立刻联想到“牛棚”里的“牛鬼蛇神”,继而联想到历次不正常的政治运动,以及在这些政治运动中被害者不屈不挠的品格,这种种生活意象,浸透着诗人激烈的感情,于是便进入了诗的构思和创作,把直觉、联想、想像、感情等各种心理的、艺术的、美学的因素熔为一炉而产生了《悬崖边的树》。以联想和想像将上述各种因素织缀、揉合、凝聚起来,用联想和想像为意象插上翅膀,这是诗歌的又一个特征。

三、顺口、易记、易懂、易唱

这里说的是“五四”以来的新诗的特征。鲁迅于 1934 年 10 月批评“五四”以来新诗存在的问题时说:“没有节调,没有韵,它唱不来,唱不来,就记不住,记不住,就不能在人们的脑子里将旧诗挤出,占了它的地位。”还说:“我以为内容且不说,新诗先要有节调,押大致相近的韵,给大家容易记,又顺口,唱得出来。”他在 1935 年 9 月,在《致蔡裴君》中再次指出:“诗须有形式,要易记、易懂、易唱动听,但格式不要太严。要有韵,但不必依旧诗韵,只要顺口就好。”

顺口、易记、易懂、易唱的主张,显然是对我国古典诗歌和民歌优良传统的继承,又是在总结了“五四”以来新诗成败得失基础上指出新诗发展的方向。这个主张为大多数诗人所接受,并逐渐形成了新诗的一个重要特征。例如,肖三就说,新诗“要作到能入耳,能唱出来,念出来使人听得懂,而且好听,动人”。他和当时的许多诗人都认为鲁迅的上述主张是“至理名言”,是新诗的特点。

诗歌要达到顺口、易记、易懂、易唱,须讲求多方面艺术手法和修辞方法,其中尤其要讲求诗的节奏、音调和韵律。节奏,是指声音强弱、长短;音调,包括韵辙、叠字叠句、双声叠韵等。节奏和音调,合称“节调”。讲求节调,是为了造成强烈的音乐美,使之读来抑扬顿挫、琅琅上口、唱来悦耳动听。

韵律,指押韵的规律。讲求韵律,是为了读来富有旋律、节拍,声音和谐,顺口,能唱易记,同样造成诗的音乐美。但新诗押韵不讲求严格,押大致相同的韵即可。这里,我们不妨读一读余光中(台湾)先生那首广为流传的《乡愁》:

小时候
乡愁是一枚小小的邮票
我在这头
母亲在那头
长大后,
乡愁是一张窄窄的船票
我在这头
新娘在那头
后来啊
乡愁是一方矮矮的坟墓
我在外头
母亲在里头
而现在

乡愁是一湾浅浅的海峡
我在这头
大陆在那头

《乡愁》以“邮票”、“船票”、“坟墓”作为诗的基本形象，写诗人一生四出奔波，与家人聚散离合之中，将对故乡、亲人的离情别绪淋漓尽致地表现出来。最后用“海峡”将主观之“意”推向高潮——所有个人的离合悲苦，都不及祖国不能统一，跟祖国母亲不能团聚更让人“愁”！全诗句式整齐，节奏鲜明，排比、反复、重叠等修辞手法并用，而且押韵，读来抑扬顿挫，顺口、易记、易懂、易唱而生动。

第二节 诗歌的种类

诗歌有不同的种类。要作诗或评论诗，除了在总体上对诗歌的特征有所了解之外，还须认识和了解各种类型的诗歌的特点。就“五四”以来出现的不依照旧体诗格律写成的白话诗，即新诗（也叫自由诗）来说，主要有叙事诗、抒情诗、散文诗等。

一、叙事诗

何其芳在《谈写诗》中说：“叙事诗不是在讲一个故事，而是在歌唱一个故事。”所谓“歌唱一个故事”，自然是有较完整的情节和人物的，它是在歌唱生活，带有强烈的抒情意味。当然，它的故事情节比较概括而非繁复、曲折，它所刻画的人物性格只能简笔点化，而不能用多种手法作多侧面去表现，它描绘环境力求简练，而不能写得十分细腻。由此，可以给叙事诗作这样的界定：它是一种用韵文的形式、凝炼的语言、强烈的感情来讲述故事，描绘人物形象的诗作。且看下面这首叙事诗《有这样一双眼睛》：

县城远郊有一个可爱的女孩儿，

那女孩天生一双漂亮眼睛。
那双眼睛像树梢上的星星一样晶亮，
那双眼睛像后山上的泉水一样清冷。

伏在妈妈背上，那双眼睛常看到田间的嫩绿；
跟在爸爸身后，那双眼睛曾印上雨后的彩虹。
学校课堂里，那双眼睛饥渴地吮吸黑板上的白字；
自家灶台边，那双眼睛不倦地映照书本旁的油灯。

功夫不负有心人，女孩一举考进了省城。
税务干部学校的录取通知书上写着她的大名。
乡中学校长步行十几里，亲自到家来报喜；
山窝窝里飞出的金凤凰，给小村庄带来一片欢腾！

乡亲们看着那双眼睛，
看到的是喜悦、自信与感激；
那双眼睛看着乡亲们，
默默地表述：“放心，我一定学有所成。”

四年寒窗记得那双眼睛，
她至少付出了比别人多一倍的劳动。
许多惜别的眼睛送她，她回到了故乡小城。
许多真诚的眼睛接她，县地税局多了一位新兵。

穿上了税务官制服的她，
眼睛里多了几分思索与凝重；
凝重的思索引导着她的眼睛，
到书里去请教当年的雷锋。

如果你是一滴水 ,就应该滋润土地 ;
如果你是一粒粮 ,就理当养育生命 ;
再微弱也要成为照亮黑暗的一线光明 ;
再渺小也要做个永不生锈的螺丝钉 !

答案找到了 ,那双眼睛更加坚定。
目标确定了 ,那双眼睛更亮更清。
走街串户 ,给挫折送去抚慰、对拼搏传输热情。
依法收税 ,对欺瞒作出鉴别、向贡献表达崇敬。

就是那双眼睛 ,那双清亮的眼睛——
就是那双眼睛 ,那双可爱的眼睛——
被抗税暴徒野蛮的一击 ,
登时失去了色彩与光明 !

风来了 ,风儿想为那双眼睛吹去阴影 ,
让它重现往日的晶亮 ;
雨来了 ,雨滴想为那双眼睛洗掉黑暗 ,
使它恢复昨天的清冷。

田野跳跃的嫩绿 ,天空舞动的彩虹 ,
执勤走熟的街道 ,亲友藏悲的笑容 ,
都在呼唤——
看看我吧 ! 再看看我 ,就用你那双眼睛……

你看看 ,看看这白纸黑字的判决 ,
抗税暴徒已经受到严惩 !

你看看,看看这红地金字的证书,
“中国杰出青年卫士”中有你的提名!

看不见啦?看不见了……
看不见并非不存在,人民牢记着你的贡献与牺牲。
在一双眼睛失去光泽的地方,
骤然点亮了亿万双——眼睛!

这是我1999年帮助吉林电视台筹办公安春节晚会的时候,根据真人真事创作的一首叙事诗。美丽的眼睛,清纯的眼睛,刻苦用功的眼睛,明察秋毫的眼睛,被野蛮和愚昧夺去了光明的眼睛……我牢牢地抓住“眼睛”做文章,将强烈的谴责、深重的叹息,以及对人类良知的呼唤,埋藏在平实的叙述之中,以期“在一双眼睛失去光泽的地方,骤然点亮了亿万双——眼睛”。

叙事诗,以叙事为主。事件要典型,构思要巧妙,再用诗的语言恰如其分地表现出来,才能不失为一首好叙事诗。

二、抒情诗

它是诗人着重以抒发对客观事物的思想感情来反映社会生活的一种诗作。它不像叙事那样有较完整的情节和人物形象,即使是描写某些片断的景物,也是为了托物言志,借景抒情,而不是叙述故事。

诗人在诗中抒发思想感情的方式,既可以在对外界客观事物描写的过程中,让思想感情流露其间,这叫寓情于景,寓情于物,如前面提到的《老马》、《悬崖边的树》。此外,也可以在对客观事物描写过程中的恰当处,诗人直接站出来抒发自己的思想感情,即直抒胸臆。贺敬之的《桂林山水歌》就是一首令人拍案叫绝的直抒胸臆的抒情诗:

云中的神呵 ,雾中的仙 ,
神姿仙态桂林的山 !
情一样深呵 ,梦一样美 ,
如情似梦漓江的水 !
水几重呵 ,山几重 ?
水绕山环桂林城。
是山城呵 ,是水城 ?
都在青山绿水中。
呵 ,此山此水入胸怀 ,
此时此身何处来 ?
黄河的浪涛塞外的风 ,
此来关山千万重。
马鞍上梦见沙盘上画。
“桂林山水甲天下。”
呵 !是梦境呵 ,是仙境 ?
此时身在独秀峰 !
心是醉呵 ,还是醒 ?
水迎山接入画屏 !
画中画 ,
歌中歌 ,
漓江照我身千影 ,
山山应我响回声。

.....

这首诗不仅以奔放的节奏、和谐的音调构成强烈的音乐美 ,而且以丰富的联想和想像力烘托出桂林山水鲜明的形象。它赢得读者的奥妙 ,还特别突出地表现在诗人把对桂林山水独特风韵的澎湃感情集中在笔尖上 ,直接抒发自己对桂林山水自然美的独特体验、认识和评价。请听听包玉堂先生在《读 桂林山水歌 》中揭

示诗人在诗中如何表露内心坦荡荡的情怀吧：“这一曲脍炙人口的《桂林山水歌》，用的是信天游一唱三叹的艺术形式，以一个革命者的眼光和情怀，先用短短的四节八句，把桂林山水的风采和神韵高度集中概括地描绘了一番，然后笔锋一转，从独秀峰、画屏山、老人山唱到屏风山、还珠洞、穿山与七星岩，唱到传说中的歌仙刘三姐，唱出了桂林山水从‘大地的愁容春雨洗’的历史变化，从‘马鞍上梦见沙盘上画，桂林山水甲天下’的思念，到‘桂林的山来漓江的水，祖国的笑容这样美’的赞叹，一个革命者对桂林山水的一片热爱之情和对祖国的一颗赤子之心，跃然纸上。”

三、散文诗

在我国，散文诗差不多与“五四”前后出现的新诗同时诞生。它是散文与诗歌互相渗透、揉合、交融、浑然一体的产物，属于“边缘”文学。它有散文的“基因”，也有诗歌的“血缘”，兼有散文和诗歌的特点，但它又是有着自身固有特征的独立了门户的文学样式。柯蓝在《散文诗漫话》中对它的特征作了这样的概括：“散文诗，介乎于散文与新诗之间，是二者的结合，但更靠近和接近诗，不同的是更自由，更突破限制，不受任何格律的约束，这是散文诗区别于新诗的地方。至于与散文的区别，惟一的标志是浓郁的诗境和短小。”

要认识散文诗，并在创作上把握它的写作要领，很有必要认识它的两个方面的特点。第一个特点：篇篇有景物，象征寓深情。我们不妨看看下面的两则散文诗。其一，是孔林所作《给大雁》：

又是十月秋风高，
又是严霜打野草。

长空万里，万里长空，声声雁叫，大雁南去了，去追求温暖的所在。

望长空，送雁阵，让我怎不思乡……

大雁啊大雁 ,说你胆小 ,你却翱翔在万里高空。

大雁啊大雁 ,说你怯弱 ,你却去追逐天涯海角。

当我在秋夜的月光下听到嬉蝉的歌声 ,我不得不为大雁南去而感叹 ,

一个强者在秋风里发出哀鸣 ,一个弱者唱出生命的强音。

其二 ,是我本人写的《北大荒人告诉你》 :

朋友 !我年轻的朋友 ,你可知道——“北大荒”是什么 ?

“北大荒”是一部书 ,一部四十多万平方公里的大书 ,书中诉说着无数令人永生难忘的故事 ,创造故事的北大荒人。

多少年啦 ,作为第一批垦荒的老战士 ,我一直在追寻——追寻当年的号角 ,当年的足音 ,当年的战友 ,当年那位我不知姓名的亲人……

那是在三江平原的腹地 ,我们发起了第一次开垦。烈日当头 ,暴雨倾盆 ,蚊虫叮咬 ,野狼挠门 ,所有这一切都不可怕 ,可怕的是我们被沼泽围困 ,完完全全与世隔绝 ,得不到亲人的信息 ,听不到外面的声音 !

别人期盼春光永驻 ,我们却巴望寒冬降临 ,当霜冻把沼泽变成通途 ,几十条汉子全像急于找娘的娃娃 ,朝着大本营一路狂奔。

就在那条回归路上 ,就在那个风雪黄昏 ,急匆匆的我被什么绊了一下 ,我一声惊叫喝住了所有的人——那是一个人冻僵的手臂 ,从地下拼命往上伸 ,手中死死地攥着一个书包 ,书包里装的是一叠报纸和我们这些人的……家信。

天呐 ,他是一个多好的人 !为了安慰我们焦渴的心灵 ,他不等沼泽地冻实就来给我们送报送信 ,在生命的最后一刻沉下去的是自己的身体 ,留在地面上的是我们的书信 ,还有举着信的那只手 ,撑着手的那颗心。

战友哇 ,你是谁 ?你叫什么名字 ,原籍哪里人 ?你的手臂告诉我们你是那样年轻 ,快过年啦 ,爹娘是否等你回家团聚 ?未婚妻是

否等你回去……成亲？

打雷呀 打个炸雷！别让沉重的悲痛挤碎我们的心。下雨吧，下场暴雨！无声的饮泣会憋死我们这些风雕雪塑的男人。

无论我们怎样呼喊，他还是去了，跟他钟爱的土地紧紧相拥，永不离分。如果我们是地上的树，他就是地下的根……

散文诗通常都是选取自然界或社会生活中的一花、一木、一人、一物作为题材。上面这两则散文诗，就分别落墨于秋风里南飞的“大雁”和“一个人冻僵的手臂”。由此可见，散文诗几乎篇篇都有具体的景物。散文诗写这种景物不是目的，而是以其象征体，以作为诗人抒发感情的依托。这些具体的客观的景物与作者寓于这些景物上的主观的感情水乳交融，形成令人回味无穷的意境，通过这意境，将诗人真挚、浓烈的感情和思想暗示给读者，使之引起共鸣和受到启迪。

上述两则散文诗，寄寓诗人什么样的诗情呢？《给大雁》，面对着“长空万里，万里长空一声雁叫，大雁南去了，去追求温暖的所在”，作者感叹：“一个强者在秋风里发出哀鸣，一个弱者唱出生命的强音。”这里隐含着生活中至深的哲理：尽管人是“万物之灵”，但是面对着大千世界，他是强者又是弱者，他应该扬自己的所“强”，避自己的所“弱”，去适应这个世界，才能求得生存与发展。《北大荒人告诉你》则是通过一个为了安抚他人心灵而献出自己生命的情节，通过留在冰冻泥潭上的一只手臂，来“告诉”世人：“如果我们是地上的树，他就是地下的根！”事实上，我从经历此情此景以后，就慢慢形成了一个习惯，每当从树下经过，都要摸一摸它的须根——以为那须根是一只手臂，抓住它，就能跟战友握手谈心。多少年过去了，有人问我这个“老知青”对北大荒那片土地的感情何以如此深厚？我就会有几分恼怒地回答：因为，不光地上有我的血汗，地下还有我的亲人。

如前所述，散文诗通常是落笔于一花一木、一人一物的，因此，

在写作上总是务求着墨点集中于沙海中的一粒细沙、森林中的一枝一叶,以便在一个景点上强化作品的可感性、象征性,并以此为抒发主观感情的中心。这就显示出散文诗取胜的关键在于:取材要极尽精微和单纯。它不像写散文那样泼墨于许多景物而不受约束。这样取胜的结果,它在整体上自然就着墨少、篇幅短了,极具象征意味,能放射出大千世界的光芒,即能“以小见大”。

另外,它写景物用笔高度简约的同时,还要求用墨凝炼、富于含蓄,重在暗示,重响弦之音,取“言有尽而意无穷”的艺术境界。这是它的篇幅极为短小的又一个原因。散文诗一般短的只两三百字,长的也大都千字左右。

第三节 歌词的种类与结构形式

一、歌词的种类

从题材、内容上划分,歌词主要有七类:

(1) 风物抒情歌曲。例如《谁不说俺家乡好》、《太湖美》、《塞北的雪》、《山路十八弯》、《小白杨》、《北大荒 北大仓》等等。

(2) 政治抒情歌曲。例如《我的中国心》、《大中国》、《我们走在大路上》、《春天的故事》、《没有共产党就没有新中国》等等。

(3) 爱情歌曲。例如《敖包相会》、《在那遥远的地方》、《九九艳阳天》、《爱你一万年》、《心雨》等等。

(4) 亲情歌曲。例如《两地书,母子情》、《想家的时候》、《十五的月亮》、《祝你平安》、《同桌的你》、《朋友》等等。

(5) 幽默歌曲。例如《迟到》、《对面的女孩看过来》等,此类歌曲有影响的作品不是很多,这里举一个本人创作的具体的例子(《打赌谣》):

你手心 我手背儿

你采花儿我摘刺儿
你要高山我要平地儿
你抱西瓜我拣豆粒儿
太阳月亮不能全归你
输赢成败轮番都有份儿
摔个跟头就地打个滚儿
爬起来我还是这股劲儿……

(6)宣传广告歌曲。承载或蕴涵企业广告、行业宣传的歌曲，某些特定节庆晚会的主题歌等。例如：本人创作的——黑龙江电视台建台40周年庆典主题歌《相约到永远》：

出门告诉你冷暖
旅途祝福你平安
居家便知海外事
片刻流览几千年
外面的世界捧给你
日子越过越新鲜

致富送给你经验
休闲指给你港湾
平时交谈家常事
节日歌舞添笑颜
内心的世界打开窗
阳光抚慰苦也甜

从黑白天下 到七彩空间
你我相守几十年
伴祖国脚步 跨万里关山

你我相约到永远

(7)人物赞颂歌曲。例如《东方红》、《浏阳河》、《学习雷锋好榜样》等,这里也举个我自己的作品(《最可爱的人》)为例:

幼小的时候我认识了你
课本上的英雄顶天立地
为了朋友的祖国你告别了祖国
为了他人的妻女你抛舍了妻女
打尽了枪弹拼弯了刺刀扔光了石头
最后的杀敌武器是自己的身体
炮火硝烟隔断你对家乡的眺望
一声娘亲没喊完你轰然倒地
松骨峰多想扶你站起
清川江呜咽为你哭泣

很小的院里我见到了你
庄稼院的老汉平淡无奇
因为战友的生命换回了你生命
你说他们的奉献全应该你接续
累弯了腰背擗直了锄钩磨秃了镐头
最后的开荒工具是自己的儿女
喜庆鞭炮勾起你对他乡的眺望
一声战友没喊完你热泪如雨
兴安岭伸臂搀你前行
黑龙江高歌你的业绩

[副歌] 哦可爱的人 最可爱的人
我为啥不是你

哦可爱的人 最可爱的人
我多想成为你

这种人物赞颂类作品,其对象一般都是领袖、伟人 or 知名度很高的典型人物。

二、歌词的结构形式

歌词的结构是有一定规范的(像李春波的《一封家书》实在是极为少见的“另类”。)常见、常用的形式,有如下四种——

第一种是“A1 B ;A2 B”式。

前面研究“种类”时列举的几首词,基本都属于这种样式。这里的“A”代表“主歌”,一般都是四句、六句、八句;“A1”是第一段,“A2”是第二段,这两段辙韵相同、字句相等,只是内容有所变化(一般都是内涵的“递进”或者“对比”);“B”代表“副歌”,通常是四句,最多六句,分别缀于“A1”、“A2”之后,副歌的字数、句式、韵脚、内容一般不变,不管用两遍还是三遍,往往都是一字不易地重复。在文本表现形式上,没有变化的副歌都是写在整首歌词的最后,并在段首标上“(副歌)”,曲作者一看便知道,每段主歌之后都要重复一遍这副歌。所有的“A”和所有的“B”,谱出曲来都是同样的旋律和节奏,只是最后一段的最后一句,往往拖慢节奏“放高音儿”或者一遍遍地重复,以示收束。

第二种是“A ;B1 ;B2”式。

采用这种结构形式的多为叙事性歌曲。“A”是“引歌”,“B1”、“B2”是两段句式、韵律相同,内容有变化的“主歌”。仍以本人的一首词作(《扁担谣》)为例:

派出所里有一根扁担
扁担的故事跟随扁担传了一百年
故事里有血有泪有热汗

故事里有恨有爱有苦也有甜

解放前呐灰朦朦的天
老百姓给警察送水送了几十年
这根扁担打得咱皮开肉绽
这根扁担压得咱腰折背弯
扁担直 扁担弯
直直弯弯路艰难
扁担是一本无字的书
章章节节百姓仇和冤

新中国呀晴朗朗的天
好民警给百姓送水送了几十年
这根扁担挑来了多少温暖
这根扁担撑起了稳定江山
扁担长 扁担宽
长长宽宽入云端
扁担是一座心上的桥
桥上桥下警民鱼水缘

第三种是“A1、B1、C1 ;A2、B2、C2”式。

说得明了一点 这种样式实际上就是上、下两大段 ,两段之中各有三个字数、句式、韵律相同的小段落。两大段中间的“B”往往是有节奏的“数板”,请看下例——本人为黑龙江电视台《北方直播室》栏目所写的主题歌《酸甜苦辣都是歌》:

天上太阳就一颗
地上生灵何其多
各有各的活法各有各的辙

跌倒爬起奔上坡

(数) 摆小摊的摆小摊的喉咙喊破 /哄小孩的哄小孩的
整天乐呵 /抱小狗的抱小狗的孤独寂寞 /坐小车的
坐小车的操心事太多

一天难免三不顺
心里有话你尽管说
爱心能打开眉头锁
理解把争吵变对歌
你唱我来和 大家都快活

红黄蓝白汇银河
酸甜苦辣都是歌
各有各的烦恼各有各的乐
敬酒罚酒都得喝

(数) 喝大酒的喝大酒的梦里变阔 /赚大钱的赚大钱的
日夜奔波 /侃大山的侃大山的自己找乐 /吹大牛的
吹大牛的怕见他老婆

一根筷子难夹菜
双桨划船咱过大河
友谊能垫平坎坷路
支援像寒冬一篷火
你暖我也热 人间幸福多

第四种是“A1、A2、A3……”式。

三段或三段以上,都是一样的字、句、韵,内涵层层递进,多为

列队合唱歌曲或“花儿”、“对歌”等带有描述性的民歌。

第四节 诗与歌词的艺术手法

在诗与歌词的创作中,作者为了把作品写得形象、生动、精炼、优美而富于艺术魅力,较之其他文学样式更重视和讲究运用修辞和艺术手法。文艺复兴运动时期的意大利作家就说过:“诗的冲动不管多么深入地激荡了诗人心灵,但如果缺乏表达思想所必须的某些手段,那么还是很少会完成任何值得赞赏的东西的。我的意思是,例如语法和修辞的一些规则之类,具有这类的丰富知识有时候还是需要的。”诗人在诗歌的创作中常用的修辞和其他艺术手法有:赋、比、兴,象征、比拟,对比、排比、借代,对偶、反复、顶真、回环等。下面,仅择修辞手法中的几种,举例加以解说。

一、比喻和拟人

朱熹说过:“比者,以彼物比此物也。”即比喻是用一个事物来打比方,以具体、形象地说明另一个事物或道理,给读者留下深刻的印象和美感。擅用比喻,是作者富有才华的标志。

比喻主要有明喻、隐喻、借喻等。

明喻由本体(被比喻之物)、喻体(打比方之物)、比喻词(连接本体和喻体之词——“像”、“如”、“似”、“仿佛”等)。它的结构方式是:甲像乙。

隐喻,又叫暗喻。这是只有本体、喻体,而没有比喻词的比喻;本体和喻体多用“是”连接。它的结构方式是:甲是乙。

借喻。这是主体和比喻词均不出现,只把喻体当作本体的比喻。它的结构方式是:借乙作甲。

《悬崖边的树》中的“它似乎即将倾跌进深谷里,却又像是要展翅飞翔”是明喻。《乡愁》每节中的第二句:“乡愁是一枚小小的

邮票”、“乡愁是一张窄窄的船票”、“乡愁是一方矮矮的坟墓”、“乡愁是一湾浅浅的海峡”均是隐喻。《老马》中的老马,借老马当作旧中国劳苦大众,是借喻。

拟人、拟物谓之“比拟”。这里仅说拟人。凭借想像力,将物当作有思想、有性格、有情态行动的人来写,使之形象鲜明、生动。这样的修辞手法是谓拟人。《悬崖边的树》中的第二节:“它倾听远处森林的喧哗,和深谷中小溪的歌唱,它孤独地站在那里,显得寂寞而又倔强。”这是把树当人来写,属拟人的修辞手法。

二、对比和对偶

对比,是将两种互相对立的事物,或者同一事物的不同侧面进行对照、比较,从而使对立的事物或同一事物的不同侧面的特点表现得鲜明、突出,给人留下深刻的印象的艺术手法。如下例:

可能,我是一粒小小的种子,
谁敢说来日不能长成参天的松柏?
可能,我是一个小小的胚胎,
谁敢说来日不能长成巍峨的骆驼?

通过小小的“种子”、“胚胎”跟高大的“松柏”、“骆驼”这样的对比,就把诗人“这大千世界里,毕竟还有一个小小的我”的思想感情鲜明突出地表现出来了。

对偶,是把字数相等或大致相等、结构相同或大致相同的一对语句并列在一起,以表达相近、相对或相同的意思的一种修辞手法。运用这种手法,能使诗句的意思互相补充,互为映衬,读来铿锵悦耳、富于节奏感,且易记易诵。

《想敲门》中的“想她猜透,怕她猜透”;《桂林山水歌》中的“画中游,漓江照我身千影,歌中歌,山山应我响回声”均是对偶。

三、排比和反复

排比是把内容相关、结构相似、语气一致的三个或三个以上的语句排列起来,以表达诗人复杂、急切的情感,并增强语言的气势和韵味的一种修辞手法。

反复则是一种把一个词语或句子重复使用,以达到突出思想、强调感情、增强音律节奏的修辞手法。反复的格式有两种:间隔反复——同一词语句子反复出现,但中间隔着别的词句。连续反复——同一词语或句子在诗中连续重复出现。

《乡愁》全诗共四节,每节的内容相关,每节四句的句子结构相似,而且语气一致,是排比;而每节的后两句分别为“我在这头,母亲在那头”;“我在这头,新娘在那头”;“我在外头,母亲在里头”;“我在这头,大陆在那头”;句子中间都隔着别的词句,是间隔反复;整首诗的艺术表现手法是排比兼反复再套比喻(隐喻),将“乡愁”表现得淋漓尽致。《想敲门》的第一节:“想敲门,心颤抖,想回去,脚不走,呆呆站在这门口,很久,很久……”其中的后两句“很久,很久”是连续反复。

四、夸张和借代

夸张是借助想像、幻想,为了突出客观事物、现象,或诗人抒发的炽热感情,特意对其某方面的特征作夸大或缩小,使之鲜明、突出,给读者留下强烈印象的一种修辞方法。

借代则是一种借用与本体事物有密切关系的别的事物来代称本体事物,使本体事物具体、形象、生动的修辞方法。

在《桂林山水歌》中,“江山多娇人多情,使我白发永不生,对比江山人自豪,使我青春永不老……”均是夸张。而这首诗中的“鸡笼山一唱屏风开,绿水白帆红旗来!”诗人要表现的本体事物是“船”,“白帆”则是与“船”有密切关系的事物,这是借代。

第五节 诗与歌词的写作要领

一、捕捉灵感与意象

诗歌意境的最小艺术结构单位是一个意象。诗歌的写作常常是从作者对生活中某个人、事、景、物、理所产生的独特的审美体验,获得的第一个意象开始的。诗歌创作的灵感就是诗歌作者对情感能够具象化,主观情志能够文字化的一种顿悟和把握。无形的情绪突然有了有形的形象,抽象的观念突然有了具象,这使得诗歌作者的心理结构和语言结构有了豁然改组更新。这种诗歌的写作灵感有短暂性、突变性和不可重复的特点。长期艰苦的文学修养和积极努力的艺术构思,是诗歌写作灵感得以爆发的基础。诗歌灵感出现后,应迅速准确地将灵感体验到的内容及时地意象化。灵感体验意象化之后,应及时准确地将意象化为词语和诗句。这就是诗歌写作“灵感——意象——语言”的三阶段。

相当多的人不能完成这三阶段的写诗过程。有的人虽有灵感体验,但未能及时地将体验化为诗歌意象;有的人在脑海里虽然形成了诗歌意象,但不能及时准确地将诗歌意象词语化、文字化,这样,一首诗仍然活跃在作者的脑海里而不能成形。因此,发现诗美、体验诗美、传达诗美是一个诗歌作者应该具备的心理结构和语言能力。这种心理结构和语言能力不是天生的,虽然它与人的诗歌天赋有一定的关系,但主要还是要通过后天的学习和训练来培养、提高。初学诗歌写作者,要反复学习、吟咏优秀诗歌,排除一些日常生活的功利内容,静心地投入感情去咀嚼生活,努力培养把抽象情感有形化、把内心体验意象化、把内心意象词语化的感受能力和表达能力,使“灵感——意象——语言”的诗歌写作三阶段顺利地连接和实现。

二、用新奇优美的语言传达意象

诗歌写作中用于传达诗歌意象的不是人们日常生活中所熟悉的语言,而是一种新奇的精美的变形语言。初学诗歌写作最大的障碍就在于这种诗歌语言能力的贫弱。我们可以从下面几条途径来训练、提高诗歌语言的能力。

(1)精选动词

诗歌在传达诗美意象时,首先要做的工作是精心锤炼表现意象动态的动词。动态的意象较之静态的意象更能凝聚观众的审美注意。一个诗歌意象往往因一个优美、确切的动词而熠熠生辉。艾青的诗句:“雪落在中国的土地上,寒冷在封锁着中国呀。”阮章竞的诗句:“层层绿树重重雾,重重高山云断路。”一个“封锁”,一个“断”,使诗歌意象非常生动地立于纸上。

(2)嫁接词语

汉语和其他语言比较起来,它的语法最自由,词性最不固定。诗歌作者可以利用汉语的这个特点,改变某些诗句中词语的性质,使诗歌意象出现新奇、陌生的形态。台湾诗人洛夫的诗句:“左边的鞋印才下午,右边的鞋印已黄昏了。”下午、黄昏本来是代表时间的名词,在这时嫁接为动词,整个意象便生动活泼起来。

(3)一词多义

小说、散文的语言一般为了避免歧义,往往只显示一种意义,而在诗歌语言里,为了制造意象的多义和内涵的丰富,却常有意识地创造一词多义的诗句。例如“为人进出的门紧锁着,为狗爬出的洞敞开着”这里的“狗”明指家畜,暗指叛徒;“你又站得远远了,微笑着注视我的琴声,你会永远记住初练的琴声吗?”诗句表层讲“初练的琴声”,但它的另一层含义是“初恋的情声”,一个词明显地隐涵着两层不同的意义,显得含蓄多情。

(4) 跳跃省略

小说、散文的语言因为侧重再现意象,它的语言形态比较平实细密,讲究句与句之间清晰的纹路。诗歌语言要侧重于表现主观心灵,再加上它的篇幅限制,它必须借助跳跃和省略,跨跃一些过程性的叙述,省略一些小说、散文语言中必不可省的连接语和转折语,创造一种“语不接而意接”的诗歌语言,以此来引发诗歌读者丰富的自由联想。

(5) 超常组合

精选动词和一词多义是尽可能发挥一个词的多重内容,跳跃省略是从增减某个词的角度来增加内涵。超常组合则是故意违反一般的语言常规,利用汉语词语多变的词性和组合关系,机智地把一些互不相关的词语嵌连成一个诗句。这种嵌连,可以是具象动词与抽象概念相接,可以是不同感官的感觉词语交错,以这种陌生的变形的诗句使诗歌意象传达出诗歌作者微妙的情感体验。臧克家《春鸟》里写的“歌声/像煞黑天上的星星/越听越灿烂”就是典型的例证。

(6) 句法多变

这是在诗句的词序和句式上制造新奇陌生的手段。像徐志摩的“轻轻的我走了/正如我轻轻的来”的倒装语序,改变了正常语句形态,以陌生化的效果来表达诗歌作者的独特的内心感觉。

三、用神奇的想像组合意向

诗歌作者在把意象词语化的同时,也要考虑借助想像把一个的意象组合为整体的诗歌意境,传达出特定的诗美体验。诗歌作者的组合意象方法因为神奇想像的介入,显得比其他文学文体的组合方法更自由、更大胆、更出其不意。许多一般人很难发现的意象之间的联系,在诗歌作者独特的主观心灵的体验下奇妙地联结组合为一个艺术结构,产生令人惊奇的诗歌意境。诗歌意象

的组合方法虽然千变万化、形态各异,但作为诗歌艺术构思的基本规律和基本类型,下列几种主要的组合类型可供诗歌作者借鉴。

(1)并置式组合

邹荻帆一首题为《蕾》的诗歌这样写道:“一个年轻的笑/一股蕴藏的爱/一坛原封的酒/一个未完成的理想/一颗正待燃烧的心”,诗人一口气并列排出五个意象来描绘花蕾的风姿。诗人把花蕾感觉为“笑”、“爱”、“酒”、“理想”、“心”,这是非常独特的诗美体验,当诗人将它们全部并列为一个意象系统时,具象的花蕾与一些抽象的情绪情感连接了,五种意象的并列,把一种对青春的礼赞作了突出的渲染。这种并置式组合是把表面上看来跳跃很大、一般人认为是互不相干的意象,由诗歌作者内在感情体验将它们联结起来。这种组合方式是从意象开始又结束于意象,读者几乎直接读不到诗人隐藏很深的情感,而需要透过这些并置的意象系统来细心咀嚼它的深意。这是现代朦胧诗、意象诗比较常用的组合方法。

(2)交错式组合

这种方法也要组合众多意象,但是诗歌作者有意把完全相反、互相矛盾的意象组合在一起,构成一正一反、一平一奇的意象系统,造成一种出人意料、发人深省的审美效果。这种意象组合方式在中国古诗中十分常见,“朱门酒肉臭,路有冻死骨”(杜甫)、“战士军前半死生,美人帐下犹歌舞”(高适)都是典型诗例。在新诗写作中,这种组合方法也很常见。何宜陵的《变迁》这样写道:“田野上的花/被爱她的人/关进花瓶蓝色的围墙/急流中的船/被嬉戏的浪/搁置在金色的沙滩……”“花长在田野与关进花瓶,船的前进与搁浅,这些矛盾的意象交错组合,给人的启迪比一般的陈述更为显豁与深刻。”

(3)突反式组合

这种方法也要组合众多意象,诗歌写作者先从一个核心意象

出发,围绕它组合一些层层推进的相似的意象,待诗歌意象的渲染做足后,最后推出一个相反的意象,形成先扬后抑、先虚后实的诗歌情境,而最后一个意象,才是这首诗的真正旨趣。台湾诗人郑愁予的《错误》,先放笔写了一个可爱少女在等“我”重温旧梦的三个意象,但最后一个意象,“我”只是打江南走过的“过客”,这一意外把“美丽的错误”引起的哀怨情绪传染给了读者。这种组合意象的方法有其特殊的审美情趣。

歌词写作技巧与规律,与诗(特别是广播电视常用的朗诵诗)大体相同,但在细微处,在具体的操作中还是有差别的。故此,本章最后单设一节——

第六节 歌词创作的具体步骤

一般说来,歌词到了具体写作阶段,主要的环节有四个:选辙韵;找“词眼”;展“比兴”;磨动词。分述如下——

一、选辙韵

日常生活中,人们形容一筹莫展的时候,常说:“咳,我算没辙啦!”看见某人凝神沉思或者抓耳挠腮,难免要问问,其回答也往往是“我?想辙呐!”可见,在社会生活中遇到难题,首当其冲都是找“辙”(想办法),何况写歌词?辙韵是歌词的“通道”,选错方向你会劳而无功,若是找不着道儿,你岂不是寸步难行?

选辙韵应从这样几个方面去考虑:第一是歌词的主题和情感意向,这首词要抒发的是深情、柔情,还是豪情?弄清这个问题,你便可以决定到“洪亮级”、“柔和级”或者“细微级”里面去找你的辙;第二是考虑主题词和讴歌对象,根据这两者中不可回避或者需要多次出现的词汇去定辙;三是顾及你这首词最终要谱写成美声、民族,还是通俗歌曲?是男声还是女声,什么类型的歌手演唱?这些

因素,选辙韵的时候都不可忽略。

举个具体的例子。我曾经应邀为黑龙江电视台的一个专题栏目写一首至少连续播出两年的主题歌,这个栏目叫《走进千万家》,内容主要是生活服务、家长里短、百姓忧乐,主题歌要通俗、诙谐、轻松,打算请一男一女两位歌手对唱……这之间,一个不可回避的概念是“家”,必须面对的内容是“油盐酱醋茶”,于是,我选定了“发花”辙,写成了这样一首《你的家,我的家》:

妈妈生娃娃
儿子当爸爸
喜怒哀乐愁
油盐酱醋茶
要多小有多小
仨人两间屋
说多大就多大
包容全天下
这就是你的家
就是我的家
银屏打开窗口
联通千万家

家是一粒沙
撑起摩天厦
家是一滴水
映照日月华
要多暖有多暖
四季总是春
说多美就多美
天天开新花
这就是你的家
就是我的家
银屏带着清风
走进千万家

二、找“词眼”

“词眼”是主题的凝练、内容的精华、词句的核心。有经验的词

作者,在选定了辙韵之后,不是由头至尾的动笔先写第一段、第一句,而是先找词眼,找到词眼之后再向前后延展,布局谋篇。例如前面例举的这首《你的家,我的家》,“喜怒哀乐愁,油盐酱醋茶”是每个家庭都有的内容,“家是一滴水,映照日月华”是每个家庭都具备的特点,这便是我动笔之前首先找到的词眼。再如前面举例用的《扁担谣》,这首词主要是通过扁担来表现新旧社会老百姓跟警察的关系,那么它的词眼就是这两组句子:“扁担是一本无字的书,章章节节百姓仇和冤”;“扁担是一座心上的桥,桥上桥下警民鱼水缘”。人物赞颂类例如《最可爱的人》,其主人公原型是巍巍散文《谁是最可爱的人》中提到姓名的朝鲜松谷峰战役烈士中的一位,不料他侥幸活了过来,回国后隐姓埋名,在黑龙江绥化的一家粮库当了几十年工人。许多年后他这位老劳模的孩子要参军,部队才发现了这位“活烈士”。活烈士曾经有过“两次生命”,第一次献给了抗美援朝,“打尽了枪弹拼弯了刺刀扔光了石头,最后的杀敌武器是自己的身体”;第二次献给了北大荒开发建设,“累弯了腰背挺直了锄钩磨秃了镐头,最后的开荒工具是自己的儿女”。对于活烈士毕生奉献的高浓度总结,便是这首歌词的词眼。

三、展“比兴”

“比兴”是重要的文学修辞手法,更是歌词创作的主要手段。歌词不能讲故事、不能说过程,必须用“文字蒙太奇”把一个个相关的情境、画面连缀起来,籍此来传递意向、抒发情感。因此,离开了比兴,歌词创作几乎无从谈起。前几年,黑龙江电视台与山东电视台合办综艺晚会,让我写一首表现两地人民历史渊源和现实关系的歌词。黑龙江人的上一代,很多都是从山东“闯关东”迁徙过来的,几经思谋,我抓住“乡音”做纽带,大量采用比兴手法,写成了下面这首《一句乡音无限情》:

玉皇大帝借给我地大的一盘秤

称不出东岳泰山有多重
王母娘娘借给我天大的一面镜
照不透黑龙江水有多清
泰山重哪有我的心思重
日思夜想关东秧歌雪打灯
江水清哪有我的梦境清
梦里常吃山东煎饼卷大葱
从山东 到关东
几百年脚印排出路千层
从关东 到山东
几代人目光穿透云万重

孟姜大姐托给我当年的一个梦
万喜良穿过长城下关东
嫦娥小妹告诉我心头的一块病
思乡人最怕独居广寒宫
泰山石架起桥梁铺大道
关里关外新家老家路路通
龙江水化开乡愁酿美酒
大鱼大肉推杯换盏贺重逢
山也亲 水也亲
山水间高粱黄豆同根生
人也亲 土也亲
土到家一句乡音无限情

四、磨动词

如果把词语比做歌词的构建材料,那么这“材料”包含名词、动词、形容词,还有一些象声词。初学者往往有一种误解,以为在歌

词创作中最重要的是会用形容词,因为歌词需要诗情画意嘛,不形容岂能精美?其实不然。当你有了一些实践之后,就会发现,歌词写作的具体过程中,最重要的是动词的运用。这里,不妨拿一首我自己的作品来解剖一下(《北方的雪》):

北风张开无边的翅膀
扇来纷纷扬扬闹闹嚷嚷大雪一场
转眼一片白茫茫
白山白岭白原野(哦北方的雪)
白街白路白楼房(哦北方的雪)
红红绿绿雪上点(哦北方的雪)
花花草草雪下藏(哦北方的雪)
白雪的世界冰雕的画
装点了北国好地方

北方敞开宽阔的胸膛
迎接闹闹嚷嚷纷纷扬扬大雪一场
天地之间闪银光
白衣白帽兴安岭(哦北方的雪)
白盔白甲黑龙江(哦北方的雪)
村村镇镇雪下睡(哦北方的雪)
男男女女雪上忙(哦北方的雪)
故乡的白雪纯洁的爱
养育了北国好儿郎

北风“张开”翅膀,“扇来”大雪;北方“敞开”胸膛,“迎接”大雪;两段的开端,先用四个动词创造动势和博大的宏观景象。接下来是两段间相对应的四个句子里用了十个“白”字,形容具体的物象。最为关键的是那四幅画面——“红红绿绿雪上点,花花草草雪下

藏”；“村村镇镇雪下睡，男男女女雪上忙”。北方大雪中透露出来的红红绿绿，应该是建筑、装饰的颜色，用动词“点”来表现人的主动性与创造性，动词“藏”呢，既可以表现花草草的灵性，又可以表现人们对植物的珍重、怜爱之意；一个“睡”字，表现了大雪覆盖的村村镇镇的安宁与惬意，而动词“忙”，则把北方人民不惧冰雪严寒，昂扬快乐艰苦奋斗的精神状态概括亦尽。

因为歌是有声音的画、带律动的诗，它与诗画最大的区别就在于“动”——动态、动势、动感、涌动、跃动、震动。这一系列“动”是形容不出来的。例如“千年的梦想化做一声雷，喊出一条大河叫黑龙江。”一个“喊”字把开天辟地、横空出世的气概表现得淋漓尽致，这气概你堆砌多少形容词也是无法企及的。“端起来三江泼七彩，浇出一幅大画叫黑龙江。”“端”三江，“泼”七彩，“浇”大画——一串动词，把几代黑龙江人开发建设北大荒的雄心壮志、一往无前、艰苦奋斗、坚韧乐观，浓缩在两个句子里。如果说这两句歌词里包含了“英雄主义”，体现着“浪漫主义”，也未尝不可吧？再看：“想亲人，望亲人，每逢佳节倍思亲，月亮睁开千里含泪眼，心声咚咚撞家门。”月亮“睁”眼，心声“撞”门，离乡游子想念亲人之苦、之痛、之烈、之切，尽在其间！所以，在歌词写作的具体过程中，一定要认真选择、反复推敲语句中的动词，这是成功和超越的关键。

下编 散文体脚本创作

随着电子技术的发展,古老厚重的文学搭乘现代强势媒体的高速快车溶入了广播声波、登上了电视屏幕。小说、诗歌、散文、报告文学等等“阅读文学”,更新包装,改变传输途径,纷纷变成了广播电视文艺节目。在这个“改变”过程中,广播文学节目相对简单一些——按媒体要求筛选,删减加工,口语化,而后变成声音;电视文学节目则要从文本开始变异,因为大部分文字需要变成镜头语言、图像画面。电视技术把文学的文字表述形态转换成直观表现形态,把想像艺术转换成视听综合艺术,因而带来了审美特征和创作技巧的根本性变化。与此同时,一些诸如评书、故事、相声、小品等(非韵文)舞台语言艺术作品也被广播电视“收编”,其广播化、电视化也是从文本开始实施的,也形成了一定的特殊规范。此外,还有诸如综艺晚会串联脚本之类的广播电视文艺节目的文学部分,都需要适应节目的本体要求,才能起到提纲挈领、画龙点睛的作用。

因此,本编所要研究的,是广播电视(主要是电视)文学节目脚本、舞台语言艺术脚本以及其他节目中文学元素的创作要领。

第十五章 走进广播电视的小说

小说是阅读文学的一种体裁,它综合运用语言艺术的各种表现手法,通过讲故事的形式,以对人物、情节、环境的具体描绘塑造艺术形象,反映社会生活为其主要特征。按照篇幅长短和反映生活容量的大小来区别,可分为长篇小说、中篇小说、短篇小说和微型小说;按种类划分,一般有通俗小说、性格小说、心理小说、纪实小说等;以写作上采用的形式区分,它又可分为诗体小说(如普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》),自传体小说(如高尔基的《童年》、《在人间》、《我的大学》,奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》),日记体小说(如鲁迅的《狂人日记》、屠格涅夫的《猎人笔记》、丁玲的《莎菲女士的日记》),书信体小说(如蒋光赤的《少年漂泊者》等等)。以上都是采用较为特殊的形式写的小说。此外,读者见得最多的是采用散文语言写成的小说。

小说进入广播,那还是早在上世纪50年代的事。那时的人能进书店买得起书的为数不多,尤其是非工具类的小说,要是能买回家细细阅读,那就算是“有产阶级”了。当时人们要看书,或是利用休息日去书店整整坐上一天,或是去图书馆借阅。但是最方便的还是听广播,从广播中听小说。当时的中国百姓,只要有一点办法的就要买个收音机。这种俗称“话匣子”的小物件,是一般家庭中惟一的对外“窗口”,人们可以从中得到信息,得到知识和力量,受到鼓舞和鞭策……小说广播最能得到青年学生的青睐。我曾不只一次听到从那个时代走过来的人说过:“我的文学底子,都是从收

音机里听来的。”小说广播,在电台分作两大类:一类是短篇小说广播;一类是中、长篇小说连播。另外还有专门运用广播手段制作的“广播小说”。

“电视小说”是将小说通过电视化的处理,将文字小说转化为声画结合的电视作品。其声音部分均为小说原作文字叙述的声化,具有浓厚的文学氛围。电视小说保留原小说创作风貌,是一种新的具有电视与小说审美特点的电视文学类型。电视小说是电视传媒和文字资源之间较为朴素的联姻产物,它在国际上早已形成一种相对独立的文化现象,比起最早出现电视小说的国家,我国电视小说的出现要晚30年。1964年,北京电视台少儿部把著名作家管桦的小说《小英雄雨来》首次搬上了电视屏幕。其艺术特点绝对忠于原作,屏幕上的解说均为原作文字叙述的声化,故不失原作的文学性。这就是最初的电视小说。

电视小说由声画组成。文字的解说叙述和电视画面,是构成电视小说的两大因素。电视小说本体上应该是电视化了的小说,而小说的本质仍未改变。所以,首先谈一谈小说的起源及审美特征。

第一节 小说的发展渊源和审美特征

一、小说的发展渊源

小说渊源可上溯至远古的神话传说,到后来的魏晋南北朝的“志怪”和“志人”,唐宋传奇、宋话本、明清拟话本和文人加工创作的章回小说。唐宋传奇是我国出现了真正符合小说要求的作品的重要标志。所谓传奇,就是说明这些故事的情节依然含有某种神奇的色彩,其写作是有意识的,且篇幅较长,描写细节也比较曲折,到了宋元明清,话本小说和章回小说使小说的发展达到了高峰。

四大名著《水浒传》、《三国演义》、《红楼梦》、《西游记》便诞生于这个时期。

“五·四”新文学运动以来,出现了大量不同于古典小说的新小说,人们称之为“现代小说”。它受西方的影响,全部采用白话文,并逐步放弃了章回体的形式,注重塑造人物形象,强化心理和情绪描写,扩大了社会表现的广度和人物塑造的深度。因此,现代小说应是我们探究小说特点的主要对象。

二、小说的审美特征

小说是文学的主要样式。它以独特的叙事方式,具体地描写人物在一定环境中的相互关系、行动和事件,以及相应的心理状态与意识流动等,从不同的角度反映社会生活。小说的叙事角度灵活多样,描写、抒情、叙述、议论等多种多样的手法兼容并蓄,并可以有所侧重。

(1)小说以塑造人物形象作为反映生活的基本手段

小说的叙述中心主要是人物。小说通过对人物形象作多角度、多层次、全方位的塑造,将人放置在一定的环境中,细致地刻画人物的肖像、语言、行动以及人物之间错综复杂的关系,由内及外地展现人物的情感、意识乃至潜意识。

(2)小说多以情节化为叙述的基本构架

人物性格的展现离不开一定的故事情节。鲁迅先生讲过,小说起源于人们彼此之间谈论的故事。脱胎于故事的小说永远无法摆脱故事,也就无法脱离故事情节。小说的故事情节线索多头、情节繁多、丰富多彩、曲折生动,这是小说区别于戏剧的一大特征。精心设计故事情节、塑造人物形象,出色地表达思想情感,是一部优秀小说应该具有基本特征。

(3)小说的叙述方式灵活多变,手法多样

小说的各种叙事方式都能产生不同的表达效果。小说在叙述

上具有不受人称限制的优越性。一般说来,第一人称的叙述可以令作品显得亲切真挚,第三人称则可以达到展现客观真实的效果;有的作品同时使用多种人称,打破时空的界限,全方位地描写人物与环境。

环境描写,也是小说重要的表现手段。环境是人物活动和事件发生的场所,所以人物的塑造和事件的发展,都离不开具体的环境描写。环境分为自然环境和社会环境等。自然环境主要可以表示小说展开的时空、节气和自然氛围等客观特征。当然,在具体的自然环境的描绘中,自然环境有时候也带有鲜明的主观情感。社会环境主要用来揭示人物或事件发生的社会历史背景。真正优秀的小说,极其重视人物活动的社会历史背景,从而使作品具有深厚的思想和历史底蕴。

第二节 小说的结构形式

在叙事文学,特别是小说的创作中,在选择了故事和组合了情节之后,就须进行谋篇布局,即对要写的作品作整体结构。情节无疑包含着结构的许多因素,是结构的突出部分,但情节不等于结构。结构大于情节,它不仅包括情节,而且还包括许多非情节部分,如社会生活的风俗、画面,人物内在的精神世界,等等。或者说,情节只构成小说作品的赤条条的梗概,在这个梗概上,作家还须给它添枝加叶,并运用各种手法对它进行艺术处理。

所谓结构,指的是整个作品的组织、内部构造和部署调配,是作品中整体与部分、部分与部分之间的总的关系。

在包括小说在内的文学作品中,结构线索有如缀联一颗颗珍珠的彩线,将情节发展过程中的各种场面、各种人物及其性格发展的各个事件联结起来,使之脉络清晰、前后连贯,形成作品的有机整体,借以塑造形象,表现主题。简言之,线索是贯穿整个情节发

展过程中的脉络。

一、结构线索的常见形式

小说家用以结构全篇的线索的方法与形式是多种多样的,最常见的有如下几种:

(1)以物件为线索

如鲁迅的小说《药》,以“药”——人血馒头为线索,将买“药”、抢“药”、小栓吃“药”不治而亡及其母上坟等场面串联成篇。再如法国作家莫泊桑的小说《项链》以爱慕虚荣的玛蒂尔德向罗瓦赛尔太太借项链、失项链、还项链贯穿全篇,即以“项链”为结构线索。

(2)以人物为线索

鲁迅的小说《一件小事》、《祝福》中的“我”均是该作品的一个人物。前者以“我”串联着作品中的各个环节,而且“我”在与车夫对待跌倒的老女人的不同态度中发展性格。后者则以“我”的所见所闻,联起祥林嫂一生的悲惨遭遇。可见,它们都以作品中人物“我”作全篇的结构线索。《水浒传》中的各个“短篇”或“中篇”,也是以人物为线索结构全篇的。

(3)以事件为线索

鲁迅的小说《故乡》,以“我”回故乡“搬家”这一事件为线索,将“我”回故乡经历和回忆的一系列场面串联成篇。又如长篇小说《西游记》以唐僧师徒去西天取经这一事件作为结构线索,将他们取经过程中经历九九八十一难的各种场面串联成作品完整的整体。

二、单线、双线和多线结构

(1)单线结构

这是指以某个人的经历和活动为主,进行描叙、展开情节的线索。短篇小说、中篇小说、长篇小说都不乏采用单线设置情节、组

织构造成篇之例。但比较而言,短篇小说采用这种结构形式更为普遍。

鲁迅的《一件小事》、《故乡》、《孔乙己》,茅盾的《林家铺子》,茹志鹃的《百合花》,王蒙的《组织部新来的年轻人》,莫泊桑的《项链》,都德的《最后一课》等短篇小说;鲁迅的《阿Q正传》,谌容的《人到中年》,张一弓的《犯人李铜钟的故事》等中篇小说;司汤达的《红与黑》,奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》,高尔基的《童年》、《我的大学》等长篇小说,都是以展现个人的经历、命运为主的,情节的展开与发展,材料的组织与构造,均采用单线结构的形式。

(2) 双线结构

当着手所写的小说展示的矛盾较为复杂的时候,作家在设置情节,安排结构的时候,往往采用双线或多线的形式结构全篇。

所谓双线结构,就是作品中两条线索平行发展,而两条线索中又总是表现为一主一副,或一明一暗。

茅盾的长篇小说《子夜》,一方面写吴荪甫与赵伯韬之间的矛盾斗争,以展示资产阶级内部种种复杂的关系,是主线;另一方面又写工农大众在生活的重压下的痛苦与抗争,是副线。托尔斯泰的长篇小说《安娜·卡列尼娜》,平行而互相联系地设置了两条线索:一是安娜与沃伦斯基的悲剧,是主线;二是列文与吉提的悲喜剧,是副线。鲁迅的《药》设置了明线和暗线:明线是老栓夫妻给小栓买“药”治病,暗线是夏瑜为革命英勇就义。

(3) 复线结构

在有着更为复杂的矛盾冲突的作品中,作家常设置互相联系的多条线索进行结构。巴尔扎克的小说《欧也妮·葛朗台》,共设置了三条线索:其一是欧也妮与其父的矛盾冲突,其二是欧也妮与查理的矛盾冲突,其三是欧也妮与其他求婚者的矛盾冲突。其中的第二条矛盾是激化另两条线索矛盾的关键,是三条线索中的主线。

罗贯中的《三国演义》叙写魏、蜀、吴及其互相间的斗争,每一方事件的情节展开与发展都各为一条线索,三条线索中又以蜀为主线。托尔斯泰的《战争与和平》,交织着写了包尔斯基家族、别索霍夫家族、罗斯托夫家族、库拉全家族,每写一个家族设置一条线索。这四条线索中,贯穿全篇的是别索霍夫家族,是主线。

作品中多线索的主次安排不是一成不变的,而是常常转换的。

第三节 小说塑造人物形象的方法

高尔基说:“文学即人学。”这话的意思是说,文学,尤其是小说,它反映社会生活是以“人”为中心的。因此,就小说而言,它的主体,它的整体形象的核心是“人”。小说家在创作中精心选择、加工细节、情节等等,无不瞄准一个主要目标:塑造出活脱脱的人物来。所以,在茅盾文学首届颁奖大会上,巴金在书面发言中指出:“一部优秀作品的标志,总是能够给读者留下一两个教人掩卷不忘的人物形象。”中外古今的名作,所以能流传久远,全在于它的人物形象,以及对当时生活的深刻描写,具有引人入胜的魅力。

那么,在小说中塑造出怎样的人物,才是活脱脱而引人入胜、令人掩卷不忘呢?生活中的人是复杂的。就人群来说,有各种各样的人,人与人之间又有种种联系,即使是“同一个人,有时是恶棍,有时是天使,有时聪明,有时愚蠢,有时坚强有力,有时十分脆弱”(列夫·托尔新泰语)。就是说,人与人、人与社会、人与自己之间、人与自然环境等等,构成了极为复杂的联系。因此,小说要将人物塑造得活脱、生动,除了要注重对主题的提炼,对题材的选择、挖掘、加工,以及在情节、结构等方面精心安排之外,还必须充分运用多种艺术手法对人物进行刻画。这些表现手法,主要有如下几种:

(1) 概括介绍

这种方法在小说刻画人物中用得最多的地方,常常是在作品中的人物,尤其是重要人物首次与读者见面的时候,为了让读者对他诸如性别、年龄、职业、长相、主要经历、性格特征等的若干方面有个总的认识,作者便直接挥笔作概括介绍。果戈理在《死魂灵》中写地主玛尼罗夫、罗士特莱夫等,屠格涅夫在《贵族之家》中写主要人物费多尔·伊凡诺维奇·拉夫列次基,莫泊桑在《毕尔和哲安》中写毕尔和哲安,巴尔扎克在《欧也尼·葛朗台》中写葛朗台老头子,罗贯中在《三国演义》中写曹操,等等,当这些人物在作品中首次出现时,都是用这种办法向读者作抽象的概括性的介绍。

(2) 肖像描写

肖像描写,是指对容貌、体形、情态、举止、风度、服饰等人物外部特征的具体勾画。这些特征通常都与人物的身份、思想、性格有着密切的联系。因此,小说家塑造人物形象的时候,往往要使用肖像描写的手法。

长篇小说《复活》中的主要人物玛丝洛娃是被农奴制度逼良为娼的妓女,列夫·托尔斯泰十分精心地勾画出她的肖像:

一个小小的年轻女人,外面套着一件灰色的大衣,她头上扎着头巾,明明故意的让一两绺头发从头巾里面溢出来,披在额头。这女人的面色显出长久受着监禁的人的那种苍白,两只眼睛又黑又亮,虽然浮肿,却仍旧放光,其中有一只眼睛稍稍有点斜睨。

这里的字字句句,都显示出玛丝洛娃里里外外的性格特征。她年轻,“外面套着一件灰色的大衣”,表明她年轻的生命是灰暗的;“她头上扎着头巾,明明故意地让一两绺头发从头巾里面溢出来,披在额头。”这是她在卖淫生活中形成的卖弄风情的习惯,揭示了她年轻而生命灰暗的原因,她面色苍白而且两眼浮肿,这是她备

受折磨命运悲惨所至,她“两只眼睛又黑又亮,虽然浮肿,却仍旧放光,其中有一只眼睛有点斜睨”揭示她灵魂深处对生活仍有所渴望,却又对渴望的东西有所怀疑,感到无可奈何。再看茨威格在《一个女人一生中的二十四小时》这篇作品中怎样描写“赌徒的手”:

绿呢台面四周许许多多的手,都在闪闪发亮,都在跃跃欲试,都在伺机思动。所有这些手各在一只袖筒口窥探着,都像是一跃即出的猛兽,形状不一,颜色各异,有的光溜溜,有的拴着指环和铃铃作响的手镯,有的多毛如野兽,有的湿腻盘曲如鳗鱼,却都同样紧张战栗,极度急迫不耐。见到这般景象,我总是不觉地联想到赛马场,在赛马场的起赛线上,得要使劲勒住昂奋待发的马匹,不让它们抢先窜步。那些马也正是这样全身战栗,扬头竖颈,前足高举。根据这些手,只消观察它们等待、攫取和踌躇的样式,就叫人识透一切:贪婪者的手抓搔不已,挥霍者的手肌肉松弛,老谋深算的人两手安静,思前虑后的人关节弹跳。百般性格都在抓钱的手式里表露无遗,这一位把钞票揉成一团,那一位神经过敏竟要把它们搓成碎纸,也有人筋疲力尽,双手摊放,一局赌中动静全无。我知道有一句老话:赌博见人品。可是我要说,赌博者的手更能流露心性。在泄露隐秘上,手的表现最无顾忌。因为,无可避免地,必然会有一个瞬间,所有这些竭力约制似有睡意的手指会因一时疏忽一齐脱出束缚:那就是在转轮里的圆球落进码盘、管台子的报出彩门惊心动魄的那一秒钟,就在这一秒钟,一百只手或五百只手不由自主纷纷有所动作,因人而异,各具个性,种种潜在的本能全部表露无遗……每一只手都仿佛是野性难驯的凶兽,只是生着形形色色的指头,有的钩曲多,在攫钱时无异蜘蛛的,有的

神经颤栗指甲灰白,不敢放胆抓取……只有四、五双管台子的手算是例外。管台子人的手全是一些机器,动作精确,作买卖似地按部就班执行着职务,对一切概不过问,跟那些生动活跳的手对照起来,恰像计算机上嘎嘎响的钢齿。可是,这几双冷静的手,正因为跟那些昂扬兴奋的同类成了对照,却又大可鉴赏:他们(我可以这么说)好似群众暴动时街上的警察,武装整齐地站在汹涌愤激的人潮当中。

……此刻我竟听到一阵咯咯喳喳的响声,像是骨节折裂,我不由自主地向对面□望,立刻见到——真的,我吓呆了!——两只我从没有见过的手,一只右手一只左手,像两匹暴戾的猛兽互相扭缠,在疯狂的对搏中你揪我压,使得指节间发出轧碎核桃一般的脆声……我一见就意识到,这儿有一个情感充沛的人,正把自己的全部激情一齐驱上手指,免得留存体内胀裂了心胸。突然,在圆球发着轻微的脆响落进码盘、管台子的唱出的彩门的那一秒钟,这双手顿时解开了,像两只猛兽被一颗枪弹同时击中似的。两只手一齐瘫倒,不仅显得筋弛力懈,真可说是已经死了,它们瘫在那儿是雕塑一般,表现出是沉睡,是绝望,是受了电击,是永逝,这两只手像被海潮掀上海滩的水母似的,在绿呢台面上死寂地平躺了一会,然后其中的一只,右边那一只,从指尖开始又慢慢儿倦乏无力地抬起来了,它颤抖着,闪缩了一下,转动了一下,颤颤悠悠,摸索回旋,最后神经震栗地抓起一个筹码,用拇指和食指捏着,迟疑不决地捻着,像是玩弄一个小轮子。忽然,这只手猛一下拱起背部,活像一头野豹,接着飞快地一弹,仿佛啐了一口唾沫,把那一百法郎的筹码掷到下注的黑圈里面。那只静卧不动的左手这时如闻警声,马上也惊

惶不宁了:它直竖起来,慢慢滑动,真像是在偷偷爬行,挨拢那只瑟瑟发抖、仿佛已被刚才的一掷耗尽了精力的右手,于是,两只手惶惶惊恐地靠在一处,两只肘腕在台面上无声地连连碰击,恰像上下牙打寒战一样。

作者通过那些五光十色的手,表现了赌徒们的千差万别的性格。赌徒们那等待揭晓的紧张心情,在赌输之后的颓唐失望的情绪,从手的动作和姿态中惟妙惟肖地表露出来。当然了,如果将这篇小说改编成电视小说,那上面这段描述则必须转换成“画面语言”。

(3)言行和细节描写

作品中人物在特定环境中的言语,包括人物之间的对话、人物的自言自语,以及人物所写的日记和书信,作家总是用高度个性化的言语,去揭示人物在特定环境、气氛下的思想、心态和性格。因此,写人物的言语,就成为小说家塑造栩栩如生的人物形象的重要手段。

作品中的人物除了要说话之外,又总是在特定的环境中活动的。人物以特定的社会生活环境为舞台所表现的行为动作,无不受其思想、心态和性格所支配,因而让人物通过自身行动去显示其思想、性格特征,是小说家塑造鲜明的人物形象的最重要手段。高尔基就特别强调,在作品中“必须尽可能地让主人公多行动”。

生活中,人们常常是在说话中行动,在行动中说话的。因此,小说家在作品中刻画人物,总是揉合着使用言语描写与行动描写的。在观察与采访中,要特别注重抓细节。写人物、景物、场面,要使其形象化,都必须运用细节。通过写人物的语言、动作去刻画人物形象,必须把人物的言语与行动写得具体、细腻、形象、生动,这就必须运用细节描写。语言和动作描写与细节描写是紧密联系着的。

(4)环境描写

文学作品,特别是叙事体文学中的小说,人物的活动,事件的发生、发展、变化进程,总是离不开特定时代、特定情境的舞台的。因此,小说家刻画人物,表现主题使用的必不可少的一个重要手段,就是对环境进行描写。

茅盾先生说:“环境指故事发生的社会背景,这可称为大环境。无论大小,都服从于整个故事的发展或人物性格的发展,而不是可有可无的装饰物。”

(5)心理描写

心理描写,是指为了塑造形象而对人物心理活动的描写。这是对人物的精神世界、内心秘密的揭示。一个人的性格特征,不仅从他的言行等外在的行动中表现出来,而且常常通过他沉思默想、写信、梦境、幻觉等形式的心理活动表现出来。因此,作家为了充分显示人物性格,丰富人物形象,总是在对人物外部表现描写的同时,十分重视对人物心灵奥秘的发掘的。

曹雪芹是描写人物心理活动的高手。在《红楼梦》中,在刻画各种人物的性格的时候,大量使用心理描写。在该书第三十二回,房内史湘云对贾宝玉说:“如今大了,你就不愿意去考举人进士的,也该常会会这些为官做宦的,谈讲谈讲那些仕途经济,也好将来应酬事务……”贾宝玉听了,大觉逆耳,说:“姑娘请别的屋里坐坐吧,我这里仔细肮脏了你这样知经济的人!”这时袭人在旁说出薛宝钗也曾因此受到贾宝玉的冷淡时,贾宝玉说:“林姑娘从来不说这些混账话,要是也说这些混账话,我早和她生分了。”

她们的谈话,让林黛玉在门外听到了,于是作者写了一段她的心理活动:“黛玉听了这话,不觉又喜又惊,又悲又叹。所喜者:果然自己眼力不错,素日认他是个知己,果然是个知己。所惊者:他在人前一片痴心赞扬于我,其亲热厚密,竟不避嫌疑;所叹者:你既为我的知己,自然我也为你的知己,既你我为知己,又何必有‘金

玉'之论呢?既有'金玉'之论,也该你我有之,又何必来一个宝钗呢?所悲者:父母早逝,虽有铭心刻骨之言,无人为我主张;况近日每日觉神思恍惚,病已渐成,我虽为你的知己,但恐不能久持,你纵为我的知己,奈我薄命何?想到此间,不禁泪下。待要过去相见,自觉乏味,便一面拭泪,一面抽身回去了。”这段揭示林黛玉内心世界的喜、惊、悲、叹的心理活动的描写,真实生动地将她的性格特征展现在读者眼前。她渴望和追求自由幸福的爱情生活,与贾宝玉同样鄙视“为官做宦”与“仕途经济”,因而与他志同道合,互相视为知己,显示出他们的叛逆性格;她悲伤自己的命运,哀叹自己的身体,因此而多愁善感,轻易落泪。

(6)间接描写

前面谈到的肖像描写、言行与细节描写、心理描写、环境描写,是对人物的音容笑貌、言谈举止、所思所想、环境气氛作直接、正面的描写,称之为直接描写或正面描写。

然而,在包括小说在内的叙事体文学中,作家们为了充分刻画人物性格、塑造典型形象,除了运用直接描写的手法之外,还常常与之交替地使用间接描写。间接描写又称侧面描写,就是对所要刻画的人物不作直接描写,而是通过描写有关人物对他的印象、感受、评价,或描写有关的其他事物对他产生的反响,以间接或从侧面去烘托他的思想、性格。所以,这种手法又叫做烘云托月法。说得简单点,间接描写表现为:作者要表现甲,却又不从正面去直接写甲,而是巧妙地通过写乙或丙对甲的感受、反映、评价,以达到表现甲的目的。《三国演义》第三十七回,写“刘玄德三顾茅庐”,作者主要是要表现孔明的抱负、才略与气度,但孔明始终未出场。作者没有直接写孔明,而是着笔于孔明所住的环境、他的弟子、诸多友人、弟弟、丈人,从侧面间接地表现他的上述性格特征。鲁迅的《药》,作品的重要人物夏瑜始终没有出场,作者借康大叔和一帮茶客的谈话,从间接去揭示他的革命精神。赵树理的《小二黑结婚》,

是这样通过小伙子们对主人公小芹的反应,间接地烘托她诱人的美貌的:

小芹今年十八岁了,村里的轻薄人说,比她娘年轻的时候好得多。青年小伙子们有事没事,总要给小芹说句话。小芹在洗衣服,马上青年们都去洗;小芹出村采野菜,马上青年们也都去采。吃饭的时候,邻居们端上碗爱到三仙姑那里坐一会,前庄上的人来回二里路,也并不觉得远。

(7)对比描写

对比描写,是在各种体裁的文学创作中用得异常广泛的描写手法。几乎可以这样说,没有对比描写,就没有文学。所谓对比描写,是指将两种对立的或有差异的人物、事件,或者同一人物、事件的不同方面对照着进行描写,使人物性格鲜明突出,强化矛盾冲突,渲染气氛,增强作品的艺术感染力。对比描写的方法多种多样,就小说创作而言,主要方法有如下几种:

第一,思想性格的对立描写。

在《钢铁是怎样炼成的》所写的筑路工地上,保尔·柯察金和他的战友们,为了党和人民的利益,在极端恶劣的环境下,不怕艰难困苦和流血牺牲而坚持筑路,表现了共产党人无私无畏的高尚品质,与个别怕苦怕累怕死的“逃兵”表现的极端自私自利的个人主义思想形成对比。再就是保尔·柯察金的上述思想品格,与在工地上偶遇的旧恋人冬尼娅鄙视他的处境,所表现的丑恶灵魂形成对比。在这些对比描写中,彼此迥然不同的思想性格都显得格外鲜明。还有,在《警世通言·杜十娘怒沉百宝箱》中,围绕着李甲与杜十娘的爱情纠葛,一方面写出李甲的懦弱自私、负心无义;一方面写出杜十娘的磊落刚强、重义痴情。在鲁迅的《一件小事》中,在对老女人跌倒这件事的态度上,车夫毫不踌躇将她扶着送到巡警分

驻所,显示了他的正义感与爱心;“我”则不仅对老人不满,也对车夫不满,认为他们妨碍了自己赶路,显出了他的自私与对劳动人民缺乏感情。这些同时对正反对立思想性格的对照描写,不仅使彼此性格鲜明突出,而且强化了作品的矛盾冲突,大大增强了艺术的感染力。还有,雨果的《巴黎圣母院》中,驼背、丑陋而心灵很美的敲钟人卡西莫多,与外表很美,但心灵很险恶的副主教也是鲜明的对比,等等。

第二,性格差异的对比描写。

《水浒传》中的鲁智深与武松,同为行伍中人,同样对官僚恶霸嫉恶如仇,同样武艺高强,但他们的性格有差异。在五十七回中,作者写他们同往少华山接史进时,一方面着眼于突出鲁智深的爽直、急躁,另一方面又着力表现武松的沉稳与精细。这样对照着描写,使两者的性格都显得格外鲜明突出。《西游记》中的孙悟空与猪八戒,他们同是唐僧之徒,同是取经人,同处与妖魔鬼怪斗争的阵线上。但他们的性格有较大的差异——前者精灵,后者笨拙;前者对取经矢志不移,百折不挠,敢于斗争;后者在大难临头时,往往缺乏信心与恒心,动不动就要“分行李”、“散伙”,私心很重。作者正是精巧于对他们性格差异的对比描写,增强了艺术效果。

第三,表里不一的对比描写。

在《巴黎圣母院》中,在重要人物副主教佛罗洛的身上,雨果一方面写他外表的美与表面的道貌岸然;另一方面又重笔写出他的恶毒凶狠与心灵的丑恶。在《装在套子里的人》中,契诃夫对主要人物别里科夫着力写他胆怯、怕事、保守、多疑的同时,又对照地写他以“纯粹套子式的论调”显示出来的凶狠、顽固,把全校教师压得透不出气来。这样的对比描写,使人物的性格复杂真实,形象丰富而有立体感。

第四,前后变化的对比描写。

胡屠户是《儒林外史》中的一个市侩、虚伪的人物。为了突出

他的这一性格特征,吴敬梓别具匠心地写他对女婿范进中举前后态度的变化——范进中举前,他总是看他不顺眼,一个劲地骂他家穷、拙笨、相貌丑陋、考举人是癞蛤蟆想吃天鹅肉;范进中举后,他对他的态度来了个一百八十度的转弯,肉麻地吹捧他“才学又高,品貌又好”,叫他“贤婿老爷”。再如契诃夫的小说《变色龙》,围绕着警官奥楚蔑洛夫在一只狗咬伤人的案件中的种种截然不同的态度,先是表达“我绝不轻易放过这件事”,要好好教训“放出狗来到处乱跑的人”,还扬言要混蛋狗主人拿出钱来。可一听说“这好像是席加洛夫将军家的狗”时,他立刻故意否定这狗咬人的事实,推说那人受伤的手“一定是给小钉子弄破的”。继而,当巡警提出“将军家里没有这样的狗”时,又转过来骂这狗是“下贱胚子”,要“叫它断了气”。可是,转眼间,当这巡警想起“前几天我在将军家院子里看见过这样的一条狗”时,他便马上叮嘱把狗敬送回将军家里去。当将军家里的厨师出场说:“我们那里从来没有这样的狗”时,他再转过来骂这狗是“野狗”,“弄死它算了”。最后将军家的厨师指出“这是将军哥哥的狗”,他的态度又变了,马上又称赞这狗并去讨好它的主人:这狗“怪伶俐的,一口就咬破了这家伙的手指头!哈哈哈……”,并对狗作出处置:“把它带走吧”,还恐吓被咬了手指的人:“我早晚要收拾你。”

这里的一系列对奥楚蔑洛夫前后态度的对比描写,对他看风使舵、趋炎附势、奴颜卑膝、献媚取宠的奴才相刻画得活灵活现,并作了强烈的讽刺。也正是这样的对比描写,才推动了情节的发展。

第四节 短篇小说和微型小说电视文本写作

小说的广播化比较简单,打个不十分确切的比方:将广播剧中须用演员演播的台词改成“说书人”的叙述或模仿,再简化一下写实的音响,就成了“广播小说”。故此,我们在剖析了广播剧脚本写

作的特殊要求之后,不必再专门研究广播小说文本。本节专述电视小说文本。电视小说文本除了题材、内容的可视性强,易于电视化之外,与阅读小说并无根本区别。迄今为止,我国还没有中、长篇电视小说,今后也不太可能大批量生产。通常所说的“电视小说”指的基本都是短篇小说和微型小说。

一、短篇小说的特点与写作

(1)短篇小说的特点

高尔基在《和青年作家谈话》中说:“一开始就写大部头的长篇小说,是一个非常笨拙的办法,我国所以出了大堆语言垃圾,就是由于这个缘故。学习写作应该从短篇小说入手,西欧和我国所有最杰出的作家几乎都是这样做的。”

学习写作短篇小说,首先要认识它的特点。正如峻青说的:“短篇小说艺术魅力的强与弱,味道的浓与淡,究其原因是很多的,但我认为,作者对于短篇小说这种文学体裁特点和写作技巧,了解和掌握得好不好,不能不算是一个主要的原因。”

短篇小说的特点:篇幅短、人物少、情节单一。短篇小说的篇幅,一般在两万字左右,三五千字一篇的见得最多。它往往截取一个有特定意义的生活片断,围绕着一个中心故事,集中刻画一两个主要人物,反映生活中的一个侧面。因而它篇幅短,人物少,情节简明,多为单线索。读一读鲁迅的《孔乙己》、高晓声的《陈奂生上城》、都德的《最后一课》、契诃夫的《小公务员之死》、莫泊桑的《羊脂球》等等,都很能体悟到短篇小说的上述特点。

(2)短篇小说的写作

英国作家毛姆在《论小说写作》中说:短篇小说“只是叙述一个事件,或者物质事件,或者精神事件,凡是无助于说明这个事件的细节全部删掉,这样一来就能赋予作品以一种生动的一致性。”

毛姆的这段话既揭示了短篇小说的特点,也揭示了几个方面

的写作要领：“只叙述一件事”，即它的容量是很小的，只允许选择生活中的零星片断来写。但是又不是随便拈来的“一件事”，它必须是典型的，寓有深刻含意的，通过这个别的一件事、一个片断，或叫做生活中的一个横断面，以及活动在这个横断面里的典型人物，揭示出生活的本质来。同时，写“一件事”，就要集中写好这一件事和刻画出这一件事中的人物性格。不要展开写它的背景，不要枝蔓横生，使得情节干练、线索单一，让人一目了然。简言之，写作短篇小说，一个重要的要领，就是要善于在生活中发现、选择这样的“一件事”，并通过提炼、加工、剪裁，使它更精炼，又具有典型性，这样才能使事件、人物、情节集中、统一在生动、完整的作品中，即毛姆说的“能赋予作品以某种生动的一致性”。

美国女作家凯特·肖班在她的小说《一小时的故事》中，写了“心脏有毛病”的马拉德夫人的“一小时”。突然得悉丈夫在一次铁路事故中死亡的消息时，“她一下子倒在姐姐的怀里，放声大哭起来”。当哀伤减弱时，她独自走向自己的房里，把门关上。随之，作者写了她一系列心理活动：对自己的丈夫，“她是爱过他的。有时候是爱他的。但经常是不爱他的。”现在，她突然感到：“自由了，自由了，自由了！”“在那即将到来的岁月里，没有人替她作主，她将独立生活，再不会有强烈的意志强使她屈从了。”“她张开双臂欢迎这岁月的到来。”然而，就在她复杂的心理在激烈活动的时候，原来她的丈夫并没有在铁路事故中死去而开门进来之时，她当即死于心脏病。

作家陆星儿在谈到她喜欢这个小说时说：“《一小时的故事》能够以最少的文字，讲述这样一个深刻的故事，讲述一个人一生的故事，就因为女作家凯特·肖班选取了这样一个一针见血的故事，戳一针就够了，足够了，便省了好多文字。当然，这样精彩的选取，不是经常能选取得到的。而短篇小说的成功，往往就在于对一个瞬间、一个小时、一个上午、一个整天的选取是典型的，精彩的，是不

可多得的,是一针见血的。”

她说的“一针见血”就是这位女作家经过精心选择、提炼的这“一件事”、“一个片断”,以简短的文字,让读者深刻地感受到一个妇女在受到丈夫不公正的对待,面对着一生不幸的婚姻,而渴望“身心自由”的内心世界。

契诃夫的短篇小说《一个小公务员之死》,描述一个小公务员在戏院里看戏时,突然打了一个喷嚏,无意间得罪了坐在他前排的一位将军,他因此而惊慌得连连向将军道歉。将军没有接受他的道歉,还狠狠地训斥了他一顿,结果他被吓死了。打个喷嚏不是小得不能再小的事件吗,小公务员竟惹来杀身之祸!然而,它小中见大,窥一斑而见全豹,一针见血地勾画了两个人的性格:小公务员胆小如鼠,将军则俨然如监视鼠类的恶猫。这样,《一个小公务员之死》像是透视社会人生的魔镜,把这种“猫鼠关系”的社会性揭示给了“读者”。

此外,还有法国都德的《最后一课》,鲁迅的《一件小事》,茅盾的《当铺前》等等,都是作者善于选择、提炼典型事件,以生活中的横断面写成的名篇,是很值得我们在写作短篇小说中学习的。

在讲究表现手法和结构精巧上,尤其值得学习的是美国作家欧·亨利的《麦琪的礼物》。它选取圣诞节这一天,用分叙、衬托、巧合的手法,围绕着一对夫妻互赠礼物的事件,从开头到结尾,情节、结构精巧有序而又严谨。妻子想到丈夫心爱的祖传三代的金表还没有表链,便割卖自己美丽心爱的长发,买一条漂亮的表链作为赠送的礼物;丈夫则深知妻子深爱自己美丽的长发,但缺少一副装饰长发的梳子,便卖掉自己珍贵的金表,买回梳子作为礼物。结果,夫妻一碰面互赠礼物,双方对着变得毫无用处的礼物啼笑皆非,从而揭示了这对恩爱夫妻的深厚情义。

二、微型小说的特点与写作

(1) 微型小说的特点

微型小说,它的篇幅一般只有 1000 字左右,是小说领域中的“微雕艺术”,因而人们对它便有围绕着小的种种称谓:“小小说”、“千字小说”、“袖珍小说”、“超短篇小说”等等。高尔基向初学写小说的青年进言:宜从写短篇小说入手。其实,初学者更宜从写微型小说起步。阿·托尔斯泰就说微型小说是“训练作家的学校”。

微型小说有哪些主要特点?在写作上须从何处入手?这两个问题是连在一起的。那么我们就把它们连在一起来谈。茅盾先生将微型小说的特点概括为两点:一是故事相当简单,有的甚至于可以没有故事,而只有人物在一定场合的片断行为;二是这样的“镜头”却勾勒出人物的风采及其精神世界。把他的话说得具体一点,并且把他说的意思作合乎逻辑的延伸,它有三个方面的特点:

一是它的情节相当简单,比短篇小说更具单一性(茅盾在这里说的“故事”,是指“情节”)。正如作家姚建新在《漫话“全”与“不全”》中说的,微型小说“在情节的安排上,它一般只有一个故事,一条线索,只包含一个矛盾结,这个结一解开,故事也就结束了。有时,它还突破常规小说的限制,只取一端,或者有头无尾,或者有尾无头,有的甚至无头无尾,只取腰的一段。但是这种‘不全’,包含着一定的‘完整’因素,具有‘全’的统一美。”

二是它的人物形象鲜明。它虽说篇幅微小,但它是小说,而小说的中心是写人。微型小说中的人物很少,一般只把“着力点”集中在写一两个人物身上,而且往往抓住能充分显示其性格的某一典型侧面,或某一侧面的某一“闪光点”,简笔“勾勒出人物的风采及其精神世界”,从而突出其性格的传神之点。

三是它以小见大。微型小说,它形微,但绝非言轻、意浅,而是在它所写的小事情中,蕴藏着极大的、具有典型意义的社会内容,

能够诱发读者的思索、想像,使之具有短中见长、小中见大、寓意深刻的特点。

(2)微型小说的写作

根据以上特点,微型小说的写作,要着重抓好以下几个环节:

一是摄取生活中的一瞬间镜头。这里说的是首先要把选好选材关。长篇小说绘画的是生活长河的画卷,中篇小说反映的是这长河中的一段,短篇小说表现的是这长河中的一朵或三两朵浪花,而微型小说不可能在一个时间跨度很大的空间里展开对人物的详细描写,因而只能摄取这浪花出现时的一个瞬间“镜头”。这就要求作家在观察生活中,敏锐地发现和捕捉有典型意义的“特定瞬间”的事情。在写作时,要让这一瞬间里集中矛盾冲突,形成“焦点”,让所有“光束”聚照主要人物,以透视其性格的闪光点,从而让读者从此“点”而窥见其完整形象。写作上叫这种方法为“瞬间亮相法”。

澳大利亚作家亨利·劳森有一篇微型小说,叫做《母亲的伙伴》,是这样写的:

灯光下,剧院门口的台阶上,坐着一个面容憔悴的妇女。她手里抱着一个孩子,身旁站着两个,膝上放着一叠报纸,紧挨脚边的一个雪茄烟盒就搁在人行道上,里面装满了火柴、靴带和骨领扣。

一位绅士模样的人,从马路对面的酒吧走了出来。他在人行道上站了片刻,看了看表,然后径自向剧院走去。他穿过大街,在走近人行道的时候,把手伸进了衣袋里。

“读报,先生!”一个报童叫道,“来哟,来买报吧先生。”

但那位先生已经注意了台阶上的妇人,并朝她走去。

“买报吧,先生!这里有《星》。”孩子嚷着,一下子闪

到他跟前,目光很快地从先生脸上转向卖报的女人,他说:“没关系,先生!都是一样的。她是我母亲……谢谢!”

这篇小说只有 300 来字。它之所以具有强大的艺术魅力,首先是作者以敏锐的目光,捕捉住生活的一刹那间发生的事情:街头摆小摊的母子们,报童追着一位绅士叫卖——它的情节很简单,一目了然。然而,就在这单一的情节中,几笔点画了“妇人”的“憔悴”和她身边的三个孩子,然后将所有“光束”对准了主人公报童:当一眼看见绅士先生“把手伸进了衣袋里”时,他立即追上去叫卖:当绅士先生准备买“妇人”的报纸时,他生怕绅士先生因为不买他的报纸而不好意思,他马上解释:“没关系,先生,都是一样的,她是我母亲……谢谢!”这样,不就勾勒出报童的风采及其精神世界了吗?

二是构思力求新颖、生动、风趣。为了使自己的作品不致平庸乏味,使读者被作品的情节曲折有致而折服,许多微型小说作家往往从有限的篇幅中,在构思上力求达到新颖、跌宕起伏、生动风趣。美国一位作家的《约会》是这样写的:青年中尉勃兰福特与贺丽丝·梅妮尔姑娘互相从未见过面,只在通信中相识,而且在 13 个月通信中,她给了远在前线的他以友谊和力量。他们相爱了,但她在未见面之前拒绝给他寄照片。中尉从前线回来了,他们约定在火车站见面,姑娘说好穿绿色衣服、戴一朵红玫瑰让对方好认。然而,中尉怀着十分激动的心情见到有这样穿戴的竟是一位早已年过半百的妇女。他很失望,然而,他怀着“永远感激的心情”、“挺直肩膀,行了个礼”,说:“见到你,我很高兴。我……我可以请你吃顿饭吗?”这妇女回答说:“是一位穿绿衣裳的那位年轻小姐请求我代她来见你,是她让我把这朵玫瑰别在衣服上的。她还说,要是你请我同你到什么地方去,我该告诉你,她在街那边的饭店里等着你。她说这多少是个考验。”

先是中尉在车站激动地等待着与姑娘见面,再倒过来叙述在

书信往来中,她给他的安慰、鼓励和力量,继写他见面刹那间“感到了失望的苦涩”,最后道出这是个“考验”。约会中制造了“考验”,让主人公先是激动,继而失望、苦涩,最后是喜悦。构思得多么巧妙而富于风趣!在这鲜亮夺目的跌宕变化的情节中展示了中尉对待友谊与爱情的高尚品格。我们能不赞叹作者在构思上的高度智慧吗?

日本星新一的《对策》安排的情节更是一波三折,波澜迭起,情趣横生。这个作品写了三个人物:一个是“我”——隐蔽的身份是“非法行为调查股份公司”的成员;另一个是商店的“警卫”——隐蔽的身份也是上述“非”公司的成员;“我”和“警卫”互不认识,互相不知道对方的隐蔽身份。第三个人物是该“非”公司的主任,是“我”与“警卫”的上司。作品的主要情节是这样的:一天,“我”在商店里故意偷了叉子和收音机,出门时被“警卫”抓住了。“我”故意给了“警卫”三张高额钞票而得以脱身。就是说,“我”故意行贿。让“警卫”受贿,这是第一层。第二层,“我”回到“非”公司向“主任”报告商店的售货员失职和“警卫”受贿,并向“主任”报销工作经费——四张高额钞票。至此,读者才意外地知道“我”不是真正的小偷,是前往暗查该商店的人员是否有非法行为的。“主任”听了“我”的汇报,不是对商店售货员和“警卫”作出处理,而是宣布将“我”开除出公司。这又一次使读者出乎意料之外。原来,“警卫”已先于“我”用电话向“主任”报告了商店里发生的事情,“我”给了“警卫”三张高额钞票。而“我”向“主任”报销的工作经费是四张高额钞票,即多报了一张。这自然是贪污行为。第三层,“我”为了摆脱被开除的命运,对“主任”说:“您能不能宽容我这一次?当然……”说着,“我”向放在桌上的那个皮包瞟了一眼,向“主任”暗示,如果获得宽容,皮包里的钱就是他的。“主任”当即表态“噢,我考虑考虑……”至此,读者再次叹道:原来这“主任”在非法行为上与“我”竟是一丘之貉!

三是惜墨如金,讲究含蓄。微型小说的长处和优势在“微小”,它的“微小”体现在互相联系的取材、构思、表现手法、选取写作角度以及语言等各个方面。就语言上来说,想要保持它“微小”的特点和优势,就必须惜墨如金。茅盾就曾说:“微型小说的特点决定了它一般都有简练的手法和生动鲜明的文字,这是我们的民间故事的优秀传统的发展。”

为了用笔惜墨如金,一般多用白描手法,如王正贵在《有小说的意味,无小说的体裁》中所说:对摄取的“生活一瞬间”的事,“要箍住写,而不能放开写,它的起、承、转、合在意义的含蕴上,而不在情节的复杂上,更不在絮絮叨叨的叙述上。它写人,不讲或少讲人物身世;写事,总是像选取放大镜的焦点一样,努力去写最关紧要的一个环节,一个画面,一个镜头,一个细节;写景,只是淡墨点染,而不用浓墨去作过多的渲染;一句话,小小小说的作者总是把自己浓郁的感情寄寓在简洁的笔墨之中。”另外,在写法上忌直忌露,讲究含蓄,做到“言有尽,而意无穷”,象之外有象,弦之外有音,就是给读者留下广阔的补白与想像的空间,使读者从所写的某小事而想像到某些大事,从某片断而想像到其整体,从一瞬间的事而想像到它的过去与未来。美国作家马克·吐温的《丈夫支出账单的一页》,实在是用笔惜墨如金的典范之作:

招聘女打字员的广告费……(支出金额)
提前一星期预付给女打字员的薪水……(支出金额)
购买送给女打字员花束……(支出金额)
同她共进的一顿晚餐……(支出金额)
给夫人买衣服……(一大笔开支)
给岳母买大衣……(一大笔开支)
招聘中年女打字员……(支出金额)

这就是茅盾说的有的微型小说可以没有故事的典型例子。的

确,从表面上看,它没有故事,乍一看似乎令人莫名其妙。然而透过作者留下的大量空白,读者通过联想,是很能看出它隐藏、暗示着的一个富于幽默、完整故事的内容的:“丈夫”花钱新招聘来一位年轻的女打字员,与她有了暧昧关系,并给她预支薪水,以及给她送花,请她吃饭,跟她打得火热。这自然就引起了“夫人”、“岳母”的不满而与他吵闹。为了平息“夫人”和“岳母”的动怒,“丈夫”花“大笔开支”分别给她们买衣服、买大衣。可是她们并没有因此而停止与他吵闹,而且矛盾越演越烈,迫使“丈夫”不得不将年青的女打字员辞退,另聘一位“中年女打字员”。

这则只有七行字,写了“丈夫”七项支出,真是惜墨如金啊!它简笔勾勒出对妻子不忠的“丈夫”的狼狈相,反映了美国社会中存在的一种家庭矛盾。

三、电视小说文本的特点与写作

电视小说是小说与电视的联姻结果,小说语言文字的叙述和电视画面构成了电视小说。电视小说的审美特征也就具有了小说及电视两方面的特征。

(1)电视小说文本的特点

电视小说从其构成因素看,其叙述部分具有浓郁的文学色彩。其依据是来自作品中叙述的声音部分(这里的声音通过文字的声化来完成)。而这种声音的叙述基本保持原有的文学审美特征。电视小说不是用画面来讲述故事的,而是直接用原作中的语言来叙述、描绘的,包括对故事发生时代背景、环境、人物、情节发展的过程和人物的心里等的叙述和描写。例如,根据美国同名小说改编的电视小说《最后一片叶子》,自始至终由画外音朗读小说的原文。作品的开头用了将近两分钟的时间对主人公所处的时代背景、自然环境作了绘影绘声的描述,发展的顺序按原作的结构顺序推进。与开头相配的画面,是一幅静止的油画,一支画笔在画面上

作着画龙点睛的修饰。这幅油画充满了整个画框,是个全景,显示着主人公的爱好与职业特点。

在电视剧中,人物在画面中的出现总是由远及近,用画中人物走近观众,或用推镜头接近人物,使观众认识人物的面貌及所处环境,通过画面语言及人物的言行了解人物。而电视小说对人物、环境的介绍则由文字叙述来完成。如在电视小说《最后一片叶子》中,它是由文字叙述引出主人公的。文字叙述是:“苏娣和琼西,是那种兜里掏不出半个铜板,但却虔诚地崇拜缪斯的穷画家。”这样富有极大同情心的语言,加之有异国特色的画面,使观众一目了然。

电视小说在揭示人的内心世界时,也是通过富有文学气息的语言缓缓说来。如电视小说《零点归来》是一个典型的例子。这部作品是采用“文学札记”的方式叙述故事,人物内心的独白充满了文学的韵味。例如“等待”这篇是这样独白的:“你从这条路走向远方,又从远方走这条路回来。你寻找花朵,谁知找到了果实;你寻找源泉,谁知找到了大海;你寻找遗忘,谁知找到了记忆,那么顽强地萦绕着你的心怀。”这样的语言如果用在电视剧、广播剧里,就给人以矫揉造作的感觉。因为电视剧、广播剧用的是“再现”的方式,要求生活化的再现。从这一点看,电视小说语言要富有文学性,富有诗的意境。

从以上的几个例子可以看出,电视小说中的语言能迅速地直接地唤起观众的想像,迅速地集中着观众的审美指向,最大限度地调动观众的联想和想像。由此看来,电视小说中的语言描述功能和写作特点,既是一种艺术的手法,也是一种审美的追求,是作为电视小说本体叙述(声音)美学基础的重要因素的一个方面。

同样应该强调的是,电视小说本体叙述(声音)并不是电视画面的补充说明。它具有独立性和欣赏性。这一点不同于电视片中的解说。一般电视新闻、电视专题片等解说词的地位次于电视画

面,所能起到的是对画面的补充、连贯等作用。电视新闻、电视专题片的解说词不是文学性的语言,而是采用一种独特的生活化的为听而写的语言。而电视小说的语言叙述却是重要的、完整的、富有文学性的。

(2) 电视小说文本的写作

画面是构成电视小说的主体部分。电视小说文本的写作必须注重“画面”。电视画面是由人、物、声、景、色、光与动作设计、镜头运用、蒙太奇的衔接等约定规范组合起来的画面。电视小说画面是电视编导根据小说原作联想的结果,是叙述所营造的想像空间的意境和氛围。电视小说的画面,规定了观众想像取向,不同程度地激发着观众想像延伸,给人以美的享受。

电视小说画面不同于电视新闻、电视专题片、电视剧的画面。电视小说有其独特的画面特征:

第一,连环画式的画面结构。在电影和电视剧中,画面担负着交代人物、交代环境、展示情节、铺设故事的任务,电视小说的画面的选择,是按照有声语言蒙太奇结构的需要选取最有表现力、最能动人心弦的画面。这些画面的组接不像电影和电视剧画面衔接那么缜密,而是具有一定的独立性和较大的跳跃性。这些看起来不太连贯的画面,每一幅都具有极强的概括力和艺术张力,对观众具有极强的视觉冲击力。

第二,电视小说画面的营造。电视画面主要包括写实画面和写意画面。电视编导要将小说原作所描绘的形象用画面形象来描绘,才能将文学的小说转化成电视小说。

例如,电视小说《最后一片叶子》中,描写贫穷的年轻女画家在生命垂危之时还怀着对事业的追求,顽强地与病魔斗争,渴望美好的未来。电视画面出现的是流泪的蜡烛、昏暗的小屋和油画,再配以沉重的祈祷晚钟的声音。流泪的蜡烛暗喻了画家生命之火的弱小和孤立无援,却又那么顽强,而沉重的钟声像是在风中飘散的安

魂曲。这些意境完全是由画面营造的。这种意境可由观众任意地延伸和扩散。

电视小说画面的另一独特之处是,以局部代替整体,即画面中用主体的局部特写,最大限度地调动激发观众的联想和想像。例如,电视小说《最后一片叶子》中,在表现苏娣病势沉重时,编导没有用戏剧化的方法去拍摄她病入膏肓、奄奄一息的样子,而是拍了医生向琼西说明苏娣的病情时,琼西那双脚(特写)不停地走来走去,以此来显示她心中的不安和烦躁。当医生说到病情的严重性时,这双脚就停在那一动不动了。观众虽看不见她那惊呆的脸,但从她突然定在那儿的姿势,足以表明她为同伴病的担心、焦急和恐惧的心理。在这部片子里,编导拍摄的画面很耐看,其特点就在于不是一览无余,很多画面只拍了人和物的局部(特写),让你看不全,看不透,给你慢慢琢磨的机会。再比如,当琼西百般无奈地走向地下室向老画家贝尔曼求援时,画面上出现的只是一双脚在漆黑的楼梯上向下摸索着,显得那么沉重,那么不情愿,仿佛一切都失去了希望。这种无声的画面给人的艺术冲击力胜似千钧,让你无法抵挡。在这里,编导运用电视画面的意境和画外空间,大大渲染了作品的文学氛围,对观众产生了巨大的感染力。

第十六章 散文与电视散文

散文是文学门类中的一种样式。它的含义和体裁包括的范围,在不同的历史时期,人们有不同的说法。就是在今天,各家的说法也不尽相同。例如,在古人的眼中,“非韵非骈”,不讲对仗的散体作品即散文,凡散行的各种作品都包括在内。“五四”以来,人们把报告文学、速写、游记、杂文、随笔、小品文、散文诗、回忆录、传记、日记、书信、演说稿等统称为散文。总之,无论是古代、现代,乃至当代,人们通常认为散文概念的内涵、类型包括的范围,都是很广的。

进入新时期以来,许多专家认为,为便于对散文的研究和学习写作,应把它的概念的内涵和它的类型包括的范围缩小。例如,杂文,这种文学与论文交融的文体;报告文学,这种文学与新闻交融的文体,以及文学与历史交融的传记文学,等等,它们在自身的发展过程中,不仅取得了辉煌夺目的成就,而且形成了自己固有的特征,在文学领域中已经有了自己的独立门户,是不应该再把它们界划为散文的。经过“缩小”,我们这里说的散文,是指与诗歌、小说、戏剧等并列的一种文学体裁。正如巴金说:“只要不是诗歌,又没有完整的故事,也不曾写出什么人物,更不是专门议论讲道理,却又不那么枯燥,而且还有一点感情,像这样的作品我都叫做‘散文’。”

第一节 散文的基本特征

关于散文的基本特征,各家的表述也往往不尽相同。但一般说来,应该包括如下几个方面:

一、多用第一人称写作

翻开作家的散文,几乎篇篇都可以看到“我”。巴金在《读我的散文》中说:“我的任何一篇散文里面都有我自己……这不是说我如何了不起。绝对!这只是说明作者在作品里面诚恳地、负责地对读者讲话,讲作者自己要说的话。”小说也有用第一人称写的,但小说是虚构的,作品中的“我”不是作者自己,而是作品中的一个人物,顶多它带有作者的影子罢了。散文则是写真人真事的,作品中的“我”就是作者,有着作者鲜明的个性。郁达夫指出:“现代散文之最大特点,是每一个作家的每一篇散文里所表现的个性,比从前的任何散文都来得强。”

散文用第一人称侃侃而谈,或自由而不隔心地畅谈作者自身的经历与感受;或以“我”作为情节线索,将作者的所见所闻贯串成篇。总之,散文用第一人称的手法,以显示作者自己的个性,给读者以真实感、亲切感,是散文富于艺术魅力的重要因素。

二、短小精悍

散文喜短怕长。它的篇幅一般短则千字之内,长则约三两千字。它的内容又喜精忌杂、忌浅,因而作家构思散文,总是选材求精,提炼求精,写作角度求巧,用墨无多而容量大。这是散文的又一个重要特征。

冰心的《我的家在哪里》是对散文的上述两个特征的最好说明:

梦,最能“暴露”和“引发”一个人灵魂深处连自己都没有意识到的“向往”和“眷恋”。梦,就会告诉你,你自己从来没有想过的地方和人。

昨天夜里,我忽然梦见自己在大街旁边喊“洋车”,有一辆洋车跑过来了,车夫是一个膀大腰圆、脸面很善的中年人,他放下车把,问我:“你要上哪儿呀?”我感觉到他称“你”而不称“您”,我一定还很小,我说:“我要回家,回中剪子巷。”他就把我举上车去,拉起就走。走穿许多黄土铺地的大街小巷,街上许多行人,男女老幼,都是“慢条斯理”地互相作揖、请安、问好,一站就站老半天。这辆洋车没有跑,车夫只是慢腾腾地走呵走呵,似乎走遍了北京城,我看他褂子背后都让汗水湿透了,也还没有走到中剪子巷!

这时我忽然醒了,睁开眼,看到墙上挂着的文藻的相片。我迷惑地问我自己,“这是谁呀?剪子巷里没有他!”连文藻都不认识了,更不用说睡在我对床的陈玛大姐和以后进到屋里来的女儿和外孙了!

只有住着我的父母和弟弟们的中剪子巷才是我灵魂深处永久的家。连北京的前圆恩寺,在梦中我也没有去找过,更不用说美国娜安壁边楼,北京的燕南园,云南的默庐,四川的潜庐,日本东京麻市区,以及伦敦、巴黎、柏林、开罗、莫斯科一切我住过的地方,偶尔也会在我梦中出现,但都不是我的“家”!

这时,我在枕上不禁回溯起这九十年来所走过的甜、酸、苦、辣的生命道路,真是“万千恩怨集今朝”,我的眼泪涌了出来……

前天下午我才对一位年轻朋友戏说:“我这人真是,一无所有!从我身上是无权可夺,无官可罢,无级可降,无款可罚,地道的无顾无虑,无牵无挂,抽身便走的人。”万万没有想到我还有一个我自己不知道的,牵不断、割不断的朝思暮想的——家!

这里全文不足800字,写得是够短、够精悍的了。但是,短不等于浅。老人惯于怀旧,日有所思,夜有所梦。作者就精选、提炼、

集中写“眷恋”旧家的一个平平常常的梦,然后只一笔勾出梦醒而“回溯起九十年来所走过的甜、酸、苦、辣的生命道路”。文贵含蓄而不宜写得太直,散文尤其是这样。也唯有这样才能写得精悍,写出韵味。

三、笔法自由灵活

印度大作家泰戈尔对诗歌和散文的特点作了十分形象的描述:诗像是一条小河,格律像是小河的两岸,有了限制水流流向的岸,小河方流得曲折、优美。而散文则像大水时的沼泽,两岸被淹没了,一片散漫。

散文的散漫,即自由灵活,一是指行文上它不受某种规矩的限制,可以自由自在,无拘无束,用墨如泼,围绕一个中心写下去;二是它取材多元化,即便在一篇散文中,它扣住要表述的一种思想或感情,忽然写东忽然写西,忽然写天上忽然写地下,忽然远古忽然眼前,忽然写外国忽然写中国,等等,把各种多样的人和事拉扯在一起,取材是十分广泛的;三是在表现手法上,它可以交错运用描写、叙述、议论、抒情、说明等。

总之,在所有文学样式中,在写作上最不拘泥、最灵活多变、大可以随便、拥有最自由最广阔的驰骋天地的,就是散文。鲁迅的《从百草园到三味书屋》,萧红的《回忆鲁迅先生》,美国作家史沫特莱的《记鲁迅》等等,对散文的散漫的特点,表现得尤其突出。

四、情文并茂

当有人问到巴金创作散文的秘诀时,他的回答是:“倘使真有所谓秘诀的话,那也只是这样的一句:把心交给读者。”

什么是“把心交给读者”呢?就是不作假,不矫情,以自己的真情实感感染读者。清人沈德潜说“以无情之语而欲动人之情,难矣。”女作家丁宁在《情与真》一文中用自己创作的感受对散文展

示诚挚心灵的特点作了生动的说明：

我读,我写,只有一点体会,便是一个“真”、一个“情”。我认为,那些散文大家的作品之所感人,就是由于饱含着情与真。散文作者如果不具有一颗真诚之心,一片真挚之情,恐怕任凭生得怎样的妙手,也创作不出佳品。我时时感到,当思想情感空虚时,勉强提笔,笔下便生艰涩,即使刻意雕琢,词藻华美,也无光彩,反觉矫衍造作,读来乏味。如来有志而发,有情要抒,三两千字,便能一气呵成。

散文所具有的真实感,除了直抒胸臆的之外,常常表现为作者在大气力描述客观、具体的人、事、景、物等现象时,这些现象令人怦然心动,呼唤真实、深刻、高尚的感情,作者便有感而发,使作品呈现出情与景的水乳交融。这一特点,我们读每一篇优秀的散文作品时都能够深刻地感受得到。

不论什么样式的文学作品,都要求写得富有文采。诗歌和散文,在这方面要求则更高、更严格。为了准确、生动、完美地表达出自己的思想和感情,作者总是绞尽脑汁地寻找出独特的、富于情趣的、最有表现力的语言写在作品里,这就是文采。

作家李莱是这样概括散文的文采美的:“雄浑阔大是美,激昂慷慨是美,热情澎湃是美,富丽堂皇是美,而含蓄、朴素同样是美,而且往往是美的极致,朴素美不是没有文采或避忌文采,而往往是‘至巧近拙’的文采。”作家秦牧则说:“丰富的词汇啦,生动的口语啦,铿锵的音节啦,适当的偶句啦,色彩鲜明的描绘啦,精彩的诗句啦”,以及“智慧横溢的警句”、“卓特美妙的譬喻”,都能增加文笔的情趣。两位作家从不同的角度指出了散文文采美的要素。

散文不能无“情”,散文不能无“文”,“情文并茂”是散文的最高要求。

第二节 散文写作

一、体察散文意象

一个散文作者要将日常生活中的形象、事理化为散文艺术,首要的一个前提就是要培养用自己的眼睛、自己的心灵去观察、体验人、事、景、物、理的能力。这种体察能力有以下三个内涵:

(1) 形象化的发现

面对日常生活中无数的人、事、景、物、理的材料,作者应该能够敏感地发现哪些是一般性、抽象性的材料,哪些是个性化、形象化的材料。个性化的独特、新形象化和个性化的敏感程度和捕捉意识,是我们培养散文写作、散文欣赏及散文教学能力的最基础的工作。

(2) 情感化的孕育

在日常生活中发现和筛选出形象化、个性化的散文意象的同时,散文作者应该将自己的情感灌注进这个形象化的意象中,用自己的心灵和情感去体味散文意象,甚至设身处地地去感受它、体验它,那些日常生活的形象、事理在这个浸染了感情的体察中引发了散文作者内心的波澜和情感。散文意象经过这样的情感化的孕育,它感动了作者,同时也具备了感动读者的品质。

(3) 哲理化的探寻

散文作者在对散文意象做形象化发现和情感化孕育的同时,还要挖掘散文意象的生活底蕴。散文作者应该看到这个形象化、个性化的散文意象里面的概括意义。如果经过散文作者的艺术处理,散文意象能够概括人性深层的内涵和人类共同的生活本质,作者在表达这个散文意象的立意时就有较高的质量。散文作品的艺术生命和审美价值往往就体现在散文意象的形象化、情感化、概括

化三者的完美统一中。吴晶洁的《爸爸,再给我一顶草帽》里有一个很形象、很独特的散文意象——草帽。作者戴着它从山区家乡来到大学校园。草帽伴随着作者的生活,代表了山里人的朴实和耿直,草帽的失落象征了传统美德的失落。而作者对草帽的寻找、呼唤,则抒写了作者对现代生活哲理的一种诗意追求。草帽这个意象典型地印证了散文意象形象化、情感化、哲理化融为一体的审美品格。

二、组合散文意象

当形象化、情感化和概括化的散文意象形成后,就需要运用丰富的想像创造性地将它们组合成为完整的散文情境。这就是散文的结构。不同的组合与结构方式,将构成不同的散文情境,体现不同的散文立意和散文风格。

(1) 串连式结构

这种结构方式组合的散文意象来源于不同的时空之间,每一个意象都是一个独立的生活片断。一根“红线”像穿珠似地将它们连成了一个线性的叙事链或情思链。这根连接散文意象的“红线”,可以是众多意象中某种相同的内涵,也可以是作者某种主观的情绪情感。张承志的《音乐履历》(中国1998年散文排行榜优秀作品)用“马与歌”的线索串起了4个散文意象:(1)蒙古民歌《黑骏马》,介入了作者几十年的生活;(2)蒙古人骑着奔驰的马尽情放歌的生活方式;(3)作者自己20年前和20年后两次骑马放歌的情景;(4)1996年作者重回草原唱蒙古民歌时的心理感受。这4个发生在不同时空里的情境,都和蒙古民歌相连相关。张承志将它们串连起来,淋漓尽致地渲染和传达了作者对蒙古人民的物质生活和精神生活的体验,充分展示了散文的自由本质和个性化的文体精神。

(2)对比式结构

有意提炼两个相似或相反的意象组合为一个散文情境,让它们形成鲜明的对比。在对比中让读者领悟作者的立意。茅盾的作品《香市》有两个散文意象:

其一,大革命前香市非常兴旺,香市上江湖戏班的演出水平低,但观众却异常的多;其二,大革命后重兴的香市非常萧条,专业剧团演出水平高但观众却异常的少。两个意象一对比,散文的立意便豁然现出:大革命后中国农村的自然经济日益凋敝。用对比联想来组合散文意象是散文写作常用的结构方式。

(3)辐射式结构

这种组合方式以一个“物品细节”为中心,向各个方向去联结意象,每个散文意象都环绕着“物品细节”形成“辐射式”的散文情境。这种组合方式比较充分地体现出散文自由灵活的写法。巴金的散文《爱尔克的灯光》围绕一盏故居“昏暗的灯”,想到欧洲故事传说中的“爱尔克的灯”,也想到了自己“心灵的灯”。以灯光为中心连接了各种“灯”的意象,体现了既集中又丰满的散文情境。

三、描述散文意象

选择和安排好散文意象后,需要用散文语言将它们描述出来。散文文体短小精悍的要求,现代人阅读的文学审美趣味的改变,使得当代散文在传达艺术意象上,不再局限于使用纯粹的描写和纯粹的叙述。在一篇充满了现代感的散文里,叙述和描写可以互相融合为一种新的语言呈现方式,这就是叙述性描写和描写性叙述。描述即是对散文意象组合为散文情境的过程进行描绘性叙述。散文语言在“兼有小说细密平实与诗歌疏朗错落”、“客观性实写与主观性虚写熔为一炉”的审美特征制约下,散文语言追求用一种平实而又有文采的描述方式。这种描述方式常用以下两种具体方法:

(1) 实写性描述

这是用实词实句对散文意象的特征进行描述。它几乎不用修辞手段,只依靠一些具象化的,可看、可闻、可触,有色彩、有声响的实词来描述散文意象,突出散文意象的质感,使文字感觉到位。这是散文平实描述的最重要的品质。

(2) 感觉化描述

这是另一种达到有文采的散文描述的重要手段。它往往用在经过散文作者反复进行情感孕育的意象上,使用修辞手段凸现、突出、强调、渲染某个被作者用内心独特的感觉体验过的散文意象。常用的修辞手段有比喻、比拟、通感、摹状、借代等,它们的使用,使散文意象的特征主观感觉化了,散文作者的各种独特的体验被那些有文采的文字一一细致兑现。余光中这样写学校放假:“一放暑假,一千八百个男孩和女孩,像一蓬金发妙曼的蒲公英,一吹就散了。”上述比喻的使用,精致并艺术化地传达了作者的独特感觉,一些形象化程度不高的散文意象被这样感觉化的语言进行描述,散文的语言就呈现了一种斑斓的文采。

第三节 电视散文文本特征

一、电视散文的形成与主要元素

电视散文是在电视小说、电视小品等电视文学样式有了一定发展并积累了一定的经验之后开始起步的。1994年由上海东方电视台发起举办的全国电视散文评奖、展播、研讨会,使电视散文引起了全国电视界、文艺界的重视。一时间,这种灵活而优美的艺术形式,就在荧屏上绽放出了美丽的花朵。

散文灵动的艺术品质和无所不包的内容,对电视艺术提出了挑战。电视艺术直观而多样的表现手法,也为电视散文这一新兴

艺术提供着崭新的传达手段。散文的自由品性和电视蒙太奇等手法自然相通,“形散而神不散”的要求,同样也是电视艺术这一极具包容性的艺术必须服从的法则。

与小说、诗歌相比,散文开放的艺术个性为电视艺术留下了较为宽松的发挥空间。散文语言无法描摹的山川景物、壮丽河山,电视镜头可以凭借自己的优长轻松实现。但散文悠久的历史,使成熟老到的散文作者把语言的优长发挥到了极致,独立自在的散文史并没有给新生的电视散文留下太多的施展余地。

电视散文同样也需要发现语言艺术无法烛照的“犄角”,在语言终止处开始自己的飞翔。散文凭借语言创造的灵动想像处,电视散文就不要再局限的画面去“锁定”,语言无法传达的声画对位效果和特殊的音响节奏,电视散文则要“当仁不让”。

我们更多地寄希望于新的创作,那些针对“电视散文”这一新兴艺术的全新创作既扬文字之特长,又发挥电视艺术之优势,文字与视听交相辉映、彼此生发,使文字、画面、声音等艺术要素,在新的艺术形式面前全新组合、全新创造,从而产生精粹的艺术新形式。

所有的艺术元素都是艺术家面对生活时的表现用的油彩,应生活所需、应艺术所需、应心灵所需,他们挥毫施彩,应物象形。

二、电视散文的审美及创作特征

散文的构思是意境的创造的过程。构思就是对生活素材的选择、剪裁、提炼、概括,并寻找独特的表现角度、优美而新颖的布局,再用优美、抒情的语言表现出来。电视散文用电视手段表现散文的“意”与“境”。这是散文体裁的转换,但其“意”与“境”并无变化。

在电视散文中,“意”是作者的思想感情,是原作的文字语言本身所固有的情感和意念。拍成电视后,这份情感和意念是通过旁白的朗诵来表现的,其文字语言的旁白是原汁原味的原作。而电

视散文的“境”就是具体事物所构成的画面与音响、音乐所传达出的那部分视听形象。这是电视散文创作者最能发挥想像的那部分,也是散文电视化的过程。如电视散文《扬州城标》中,摄影师运用各种角度和各种光线条件,恰当地掌握了运动的方式和节奏,将街中的银杏树的姿态、树的生命、树的美感都展现在观众面前。在电视散文《平山堂石级》中,画面是一眼望不到头的石级,显得那么幽静、肃穆,富有浓厚的情感和寓意。“境”来源于“意”,依附于意,意与境的完美统一、融和就是我们所追求的意境。

和电视小说可以尽情地铺排电视画面不同,电视散文提供的画面是很有限的。电视散文画面重在营造文中要求的氛围、意境,要深含着某种韵味。通过画面的意境调动观众的想像力,用心去体味、读取其中的寓意,以拨动观众的心弦,发出强烈的共鸣。在处理电视画面时,画面不要太实。画面处理太实,会使观众失去想像的空间,缺乏追求意境的美。画面要有景深,给观众的神游、幻想、遐思留出广阔的空间。电视散文的画面要注意光、色彩、各种剪辑手法、特技、蒙太奇语言的运用,将这画面与旁白和音响有机地结合起来,产生散文特有的艺术魅力。如《街声》,电视的声音是稚嫩的朗朗的读书声。而画面是现实中的闹市,一片闪烁不定的虚虚实实的光点,那小街被装扮得像一个待嫁的新娘“浓妆艳抹”、“珠光宝气”、“令人神荡目摇”。这组画面蒙太奇极富意蕴,声音与画面的对比,使观众产生许多联想,用心体会创作者所创作的意境,从中欣赏散文文字语言的优美、电视画面中的那种意境。

电视散文的创作者对文学散文原作要有深刻的体验,对原作的“境”和“意”有自己的理解,然后才能在电视上用画面创造散文中的“境”,将“境”和“意”相融合、统一,完成散文的电视化,成为耐人寻味的电视散文。

第十七章 广播电视报告文学文本创作

第一节 报告文学的特征

报告文学是运用文学手段真实而迅速及时地反映现实生活中具有典型意义的人物和事件的一种文学样式。这种文学样式,是人类认识能力与文学发展史上,以嫁接、合成的手段,将新闻和文学融合为一体的产儿。它有新闻的“血缘”,但已不纯粹是新闻;它有文学的“基因”,但又不是纯粹的文学,而是既有新闻性,又有文学性两种特征混合的一种“边缘性文学”。就是说,它既有真人真事的“报告”,又有生动形象的描绘。因此,新闻性、文学性是它最基本、最本质的特征。

广播电视报告文学是新闻与报告文学相融合的产物。它直接选材于现实生活中的热点题材,表现真人真事,采用广播电视艺术手法,给人以感染与启迪。

一、报告文学的新闻性

报告文学的新闻性,包含着三个方面的内容:

一是现时性。报告文学反映的,应是人们迫切关心、急于了解的现实生活与体现时代精神的各种各样具有典型意义的人和事。就是说,它的题材具有当代性或现代性。

二是时效性。报告文学的时效性可以概括为互相联系的两个

字“快”与“新”。快就是要求反映真实的现实生活要迅速、及时；新，要求反映人们所不知，或知之不多，能够传播最有信息的、富有新鲜感和吸引力的现实生活。

三是真实性。报告文学要求的真实性与新闻要求的真实性基本上是一致的。徐培汀先生在他的《新闻学概论》中对报告文学和新闻要求的真实性的解释是较为准确的：“新闻的真实性，就是除新闻报道准确无误之外，从事实的整体和联系上看来也必须符合客观实际。一句话，要求具体事实的真实与整体事实的统一。”他对这种“统一”还作了进一步的解释：“由于新闻所报道的事实，不是孤立的社会现象，无论这个新闻事实本身是一个整体，还是整体的一部分，总是和它周围的事物和现象相联系而存在的。不能只见树木，不见森林。因为在具体的历史条件下，一切事情都有它个别的情况。如果不是从全部总和，不是从联系中掌握事实，而是片面断和随便挑出来的，那么，事实就只是一种儿戏，或者甚至连儿戏也不如。”

简言之，报告文学要求的真实性，一是材料的真实，二是材料背景整体的真实。

二、报告文学的文学性

报告文学同一般的新闻报道有着明显的区别。新闻报道一般只把事件发生的过程和有关人物和活动作简略、概括的叙述，只要把时间、地点、人物、事件、过程、因果关系交代清楚就行。报告文学则要求具有文学性。它需要把用逻辑形式平铺直叙的新闻报道，变成通过形象栩栩如生的描绘，给人以形象的感染力，使人有身临其境的感觉。这就要求报告文学作者付出巨大的努力，在主题构思、人物刻画、环境描写、气氛渲染等方面发挥高度的艺术表现力，力求做到不是平面的叙述，而是有丰富生活的细节描写，包括人物的语言、心理活动的细致描写，给人以具体的感觉。这，

就是报告文学的文学性。依据大量成功的报告文学作品,我们可以把报告文学的文学性具体表现归纳为以下几个方面:

第一,紧扣主题,精选材料,并对材料作恰当的取舍、剪裁、加工,使之既真实、典型,又富于形象性。由此得出来的题材,“生活事实较为复杂;人物的经历、命运和事件较为独特;人与人,人与自然之间的纠葛较为丰富;人与事件的内涵较为深沉。这样,生动客观的材料,就为报告文学的文学性提供了坚实的依据。”^①

第二,多姿多态而富有情趣的谋篇布局。谋篇布局的要素和目的,就是谋划从哪几个方面安排情节,刻画人物,怎样穿插、衔接、起落等等,以完成对主题思想准确、鲜明、生动和深刻的表达。生活是丰富多彩的,真实地再现生活的报告文学的结构布局也必须是多姿多态的。尽管它没有固定的结构格局,但上述报告文学的谋篇布局的要素、方法,较之一般新闻报道,远远显得复杂、严密、完整、不落俗套而富有情趣。

第三,表现手法多样化。报告文学表现手法多样化的表现,一是根据表现主题的需要,总是尽量吸收小说、散文、诗歌、戏剧、电影、政论文等的表现方式,其中又突出使用描写手法,正如田烽同志在《谈谈报告文学的几个表现手法》中说,报告文学的“主要手法是描写,叙述是帮助与弥补描写的不足,当描写之间不能衔接时,就可用叙述来作桥梁,这是报告文学独具的‘联接’法。”^②

第四,再现和渲染真实、典型的环境和氛围,使之具有现场感,以造成鲜明、具体、生动、传神的视角、听觉形象,让读者仿如亲临其境、亲历其事、亲见其人、亲闻其声,以加深作品深度,增强作品感染力,从而获得理想的艺术效果。黄钢在谈报告文学的写作体会中说的:“这种带着读者对报道的现场十分逼近的真实感,

① 谢望新:《真实的,更是文学的》,《文汇月刊》1982年11期。

② 《新中华报》1940年7月5日。

通常都是那种具有吸引力和说服力的报告文学所十分需要的。”^①

第五,巧妙地运用想像与联想。老作家孙犁在《报告文学的感情和意志》中特别强调:“报告文学作者特别需要联想力”。国际报告文学大师 T. T. 巴克说得更具体:“没有想像,报告文学是决不能描画出事件的实际效果和走向改造之完成的径路的。”“没有艺术家的想像力,他将不能活画出这个世界,使读者不但了解他,而且和他一道生活。”^②

第六,在叙述、描写、抒情中夹以画龙点睛、富于哲理、发人深省的精辟的评论,即直接对所写的对象加以褒贬,作出分析、评价,含有政论、研究论文的成份,借以将描述中展现的形象的内涵更加深沉,并给读者留下更为深刻的印象。所以,高尔基说:“大多数的特写都充满了政论性的色调。”

第七,茅盾先生认为,文学语言“应当是形象的、富有表现力的、准确和精炼的,然后可以传达作家欲传达的思想情绪,然后可以构成鲜明的语言。”除了要求准确、精炼之外,为了使报告文学的语言形象更富有表现力,作者总是极力借用成语、俗语、谚语等熟语,尤其十分注重和讲究运用以比喻为核心的各种修辞手法。此外,还创造性地运用非正规的变异语言,即在使用语言时,因时间、地点、对象、环境的不同而对常规语言作一些变化,有意突破语音、词汇、语法的种种惯例的变通用法。如果一味采用一般新闻报道的以叙述为主的语言,是显示不出报告文学的文学性来的。

第二节 报告文学的采访

采访的含义,一是“采”——摘取、搜集;二是“访”——访问、咨

① 《报告文学》,吉林人民出版社 1980 年版。

② 《基希及其报告文学》,泥土出版社 1953 年版。

询、寻觅。把这两个方面的意思概括起来,采访就是指记者、报告文学作家为了取得写作材料而进行的一系列活动,了解情况,寻觅现实生活中的“珍珠”和“金子”,分析、研究生活中的人和事,等等。

一、采访是报告文学写作的基础

著名记者、报告文学作家穆青说:“写作固然是重要问题,但同采访比起来,后者是更为重要的问题。手里没有好的素材,文字再考究,也弄不出好东西。”

报告文学作家理由根据自己和许多报告文学作家的体会,认为采访与报告文学写作,通常是“六分跑,三分想,一分写。”“六分跑”就是说,在报告文学的采访与写作中,花在采访中的时间和精力是最多的。报告文学的写作有这样一条规律:采访决定写作。从来没有哪一个报告文学作家不经过艰苦、深入的采访就写出成功的报告文学来的。有些报告文学作品之所以写得干干巴巴,缺乏丰富生动的内容,如果不是写作对象没有选好,或者作者缺乏起码的写作修养,那一定是作者在采访中没有下大功夫、花大气力,而是以浮光掠影、蜻蜓点水,甚至以道听途说、偏听偏信代替艰苦、深入、细致的采访。

二、选准采访对象是成功的关键

面对现实生活中纷繁的事件、人物、景物、问题,而且又并非随便哪一件事、哪一个人物、哪一个景物和问题都可以成为报告文学的题材的。在这种情况下,应该选择什么来写才是典型的、有价值的、够分量的?因此,采访之前,选好写作对象,是报告文学写作成功的关键和前提。报告文学作家傅溪鹏就说:“抓准抓好题材是采写报告文学的关键,也是一篇作品写作的序曲。从事报告文学写作的人恐怕都会有这样的一个共同的体会,题材抓对了,作品也就成功了一半。”记者、报告文学作家田流也有同样的体会:“采访的

成功与失败,稿件质量的高和低,除了记者的政策水平等因素外,很重要的原因是采访对象选择得是否正确。”

三、发现和挑选采访对象的途径

发现和挑选报告文学的采访对象,主要有如下几种途径:

一是留心身边的人和事,从中发现和选择写作对象。通过这种途径发现和挑选采访对象的,通常是业余作者居多。他们在自己日常的生活和工作中,时时留心观察,善于捕捉身边闪耀着时代精神的典型人和事,并进行认真的思考,从中发现和选取了采访对象。鲁光是国家体委的干部,在生活 and 工作中经常接触中国女排运动员和教练员,他了解和熟悉他们的思想、性格、气质,深刻理解他们为国顽强拼搏的精神和价值,于是选择他们为写作对象,写出了报告文学《中国姑娘》等。程树臻长期在中国第一重型机械厂工作,对厂里的人和事以及开放改革十分了解,于是他选择了富有创业精神的厂长宫本言为写作对象,成功地写出报告文学《励精图治》;李君旭是杭州汽轮机厂的工人,对该厂的变迁与发展了如指掌,于是创作出报告文学《阿龙》。

二是主动到火热的生活中去发现与挑选。在重大的社会改革和种种社会活动中,作家以高度的政治热情,主动到火热的生活中去发现和挑选采写对象,是许多报告文学作家的做法。魏巍的优秀报告文学《谁是最可爱的人》里头所写的人和事,就是他主动到战火激烈的抗美援朝战场发现和挑选出来的。

80年代初的引滦入津工程是影响巨大的一个壮举。在工程进行期间,许多作家主动深入现场,发现和挑选了采访对象,写出了一系列报告文学。李延国于1983年发表在《解放军文艺》的中篇报告文学《在这片国土上》就是其中的佳作。

三是从新闻报道中发现和挑选采写对象。一般地说,凡深刻地反映现实生活、社会影响较大、人们普遍关心的人物或事件,几

乎都首先被新闻记者发现并作了报道的。有人打过这样的比方：新闻记者像是打一枪换一个地方的“猎人”，而报告文学作家则是眼睛盯着“猎人”的战士，当发现“猎人”放的哪一枪有特殊的意义，就跑到他“放枪”的那个地方去深挖“战壕”打阵地战。这意思是说，报告文学作家常常是通过新闻报道的途径去发现和挑选采写对象的。

三门李大队在划分作业组时，有五名党员，哪一个作业组都不肯接纳他们。于是他们自己组织起来，并用实际行动重新赢得了群众的信任。这件事有特殊的政治意义。作家乔迈从报上看到报道这件事的消息，便深入到三门李大队去采访，写成了《三门李轶事》。

四是通过阅读某种材料发现和挑选采写对象。各战线、各系统、各地区、各单位，通常会印发诸如“简报”、“工作通讯”、会议材料。许多报告文学作家常常很关心这些材料，有时便有选择地去挑选一些这类材料来阅读，从中发现有典型意义的材料，就以此为线索，进行深入的采访而写成报告文学。

第三节 报告文学的结构形态

在包括报告文学在内的文学创作中，除了确立主题之外，必须先给未来的作品搭起一个精确的骨架，这“骨架”就是结构。搭骨架是最大、最复杂、最艰巨的任务，这是因为：“从生活的原始形式上升为艺术的有序性，一切要素都要进入一个形象的有机统一结构，只有在结构中，每一个要素才不像生活那样处于游离状态，而是处于互相联系、互相制约、互相依存的整体中，既没有多余的成份，也没有缺少的成份，每一个要素都是其他一切要素的函数，每一个要素都是取决于其他要素的变量。”（孙绍振：《美的结构》）

因为报告文学要求写真实，受着真实的人物、事件、时间、地

点、因果等方面的限制,在结构中不允许将材料作随意的安排和穿插,因此,搭造报告文学的骨架就更不容易。在多种多样的报告文学(也包括散文)的结构形态中,下面几种是最常见的。

一、线型结构

以时间的先后为序,层次纵向展开,沿着这条线索,节节递进、层层相贯,情节有头有尾。这种结构形态,我们把它称之为线型结构。因为它的层次是纵向展开的,也有人称之为纵式结构。又因为它的层次环环相扣,于是又有人称之为铸式结构。

二、板块结构

在报告文学的创作中,常常会遇到这样的情况:生活中的人物的事迹或某事件的片断,它们没有明显的纵向时间进程;单写人物的一个事件或某事件的片断,内容又显得单薄,难以支撑成篇;你想以某事件或片断为中心,把其他有关的零散事件或片断穿插进去吗?但穿插进去的东西又难以协调。总之,很难用线型结构去组织成篇。面对这样的材料,有经验的报告文学作家将不同性质、特点分成若干类,让它们并列在作品中,让它们从不同的侧面去表现共同的主题,于是在作品中就形成了互不隶属、互不相贯、各自独立的若干板块。我们姑且把这种结构形态称为“板块结构”,或称为并列式结构,也有人称之为扇型结构。巍巍的报告文学《谁是最可爱的人》,便是此种类型。

三、散文型结构

报告文学本来就是从游记、传记类散文发展过来的,它与散文的渊源特别深。所以,报告文学作家借用散文的艺术手法(包括结构手法)写报告文学特别多。作家罗达成就说:“我追求报告文学的散文化,散文的语言,散文的构思,散文的意境。”当生活的材

料十分零碎,零碎得只有作者所见所闻的许多小事、小片断,就是将若干小事、小片断并列在一起,其内涵、其份量也不足以支撑起一篇报告文学,于是作者往往以自己的行踪、视线,或自己的感情变化为线索,将作者的所见所闻的许多小事、片断、场面等组合起来,显示“形散而神不散”的特征。我们将这种结构形态称为散文型结构。茅盾到延安时写的《记鲁迅艺术学院》就是一篇很典型的散文型结构的报告文学。鲁光写中国女排教练袁伟民的《敬你一杯酒》、当年捷克共产党人伏契克写的《绞刑架下的报告》等等,都是这种散文型结构的报告文学。

四、分析型结构

霍达写的《国殇》,并列写了五名中年知识分子在事业上所取得的成就,以及他们低劣的生活待遇,因而相继早逝的结局。作品中每写一个中年知识分子,都是一个独立的板块。然而作者分别写了他们之后,却把全文的重心放在作品的最后一部分,用大篇幅对中年知识分子的作用、贡献以及他们在生活等方面受到不公平待遇的原因进行分析、评论,并呼吁:“为了中华民族的腾飞,抢救中年知识分子已迫在眉睫!”

从这个结构骨架中,我们不难看出:它很像一篇论文——五个中年知识分子的经历与早逝,就像是五个方面的事实论据,最后部分的分析、评论,并从中归纳出题旨:中年知识分子是中国现代化建设的中流砥柱,为了中国的前途命运,必须抢救中国知识分子。我们把这种将重心放在对记叙中的人和事进行分析、评论的结构形态,称为分析型结构。

第十八章 舞台语言艺术脚本创作

所谓“舞台语言艺术”,指的是通过演员在舞台(演播厅、录音棚)表演的、以散白为主的、非戏剧类语言节目。主要包括说类曲艺——评书、故事、相声、小品和综艺晚会串联主持。本章专门研究一下此类脚本的文本特征与创作技巧。

第一节 评书与章回小说

评书,是中国曲艺中比较古老的艺术形式,属叙事性曲种。因流传地区及方言不同,其名称和特点亦各有差异:北方和湖北、四川叫“评书”,江浙一带称“评话”。北宋开国之初,京都汴梁街上已有艺人“缚栏为戏”的说书场子。南宋偏安,说书艺术继续得到发展,既有演述前代书史文传、兴废争战的讲史书,也有讲铁马金戈的“铁骑儿”,还有说朴刀棍棒、发迹变泰的“公案书”及叙烟粉、灵怪、传奇的“银字儿”,弦管并发,名家辈出。

南宋以后,又有书会才人参与编撰话本,各种讲史、小说、话本大量刊刻印行,文人与民间艺人结合,一说一写,既提高了说话艺术的品味,又保持了民间说话浓厚的生活气息。经过宋元两代的孕育、发展,评书艺术在谋篇布局、结构故事、刻画人物、运用语言等各方面都积累了丰富的艺术经验,技艺日渐精湛,为白话小说的诞生打下了坚实的基础。在评书与白话小说的“结合部”,派生出了“章回小说”这种通俗文学体裁,繁衍至今,出了许多佳作名篇。

传统评书中,有以金戈铁马、朝代更替、忠奸争斗、安邦定国等为内容的“大件袍带书”,如《三国》、《隋唐》、《杨家将》、《精忠说岳传》、《大明英烈传》等。也有以绿林侠义、除暴安良、比武打擂、拜山破寨等为内容的“小件短打书”,如《水浒》、《三侠五义》等即是。还有一些是以烟粉灵怪为内容的,像《聊斋》、《西游记》等。近些年,又涌现了一批重新整理的传统评书、新编历史评书和以近、现代史斗争及现实生活为题材的新评书。央视三套以及许多广播电台经常播出的,大多都是这些作品。评书艺术不仅凝聚着广大民众特别是说书艺人的创造才能,而且,也以其深厚的艺术传统,熏陶着、铸造着我国民众的审美心理结构,影响着作家文学民族风格的形成,其中有许多可资借鉴的艺术经验。

我国的老百姓,自古就有“听故事”的习惯。说故事的人只凭一副哑嗓,就可以上下五千年,纵横千万里,可以说古论今,说东道西。书场只要一开场,听者便会如醉如痴,欲罢而不能。这种书场无论是城镇还是农村,都能达到这种效果,实在是一门值得研究的学问。别的因素先不说,我觉得最主要的是说书人安排好一个出色的故事文本,之所以说它出色,就是故事中结构了跌宕起伏的情节,各色人物都在情节中展现其性格的不同侧面,因为人物的性格、命运不能靠作者喋喋不休地介绍,而应当在由人与人之间的关系构成的事件中,在人生道路的坎坷中展现出来,也就是说,它应当是在情节中的自然流露——一种合情合理的流露。只有情节是生动的、艺术的,才能给人物搭起一个表现的舞台。听众的心绪就会随着书中人物命运的颠簸而颠簸,他可以随他哭,随他笑,随他悲,随他乐。也只有这样,听众才可以按你的安排,一集一集欣赏下去。

自“评书连播”、“小说连续广播”之类的节目从广播中诞生以来,在过去半个多世纪的时间里,大量古今中外的优秀作品通过电波传遍城乡。从《三国演义》、《水浒》、《红楼梦》、《岳飞传》、《杨家

将》、《成吉思汗》、《康熙大帝》,到《家》、《子夜》、《围城》,到《红旗谱》、《红日》、《红岩》、《暴风骤雨》、《青春之歌》、《林海雪原》,到《义和拳》、《曾国藩》、《重庆谈判》,到《许茂和他的女儿们》、《平凡的世界》、《穆斯林的葬礼》、《乔广长上任记》;从《悲惨世界》、《乱世佳人》,到《复活》、《牛虻》、《钢铁是怎样炼成的》等等,都给各个历史时期的听众留下了深刻的印象。随后出现的“电视书场”,更是扩大了评书、故事、章回小说在现代传媒中的影响,拓展了广播影视文学的领地。

一、评书创作的情与理

评书创作,特别讲究书情、书理的通达、透彻,即艺人所说的“说透人情,论透书理”。评书创作与小说创作不一样。小说主要是供阅读的,评书主要是说书人在场上说的。旧时,说书艺人所说的大书,一般都无文字定本,主要靠口传心授,是活在口头的文学。现在,说书的与写书的时有分家,但真正优秀的评书演员也是自己创作、自己改编的。而且,即使是同一回书,这个人 and 那个人,这一次和上一次的说话也不尽相同。另外,小说虽也多用第三人称,但它主要靠艺术描写,让读者从人物自己的活动中去认识其典型意义,作家的倾向性,要渗透到情节场面中去,而且愈隐蔽愈好。评书则不同,它采用第三人称叙述式,是以听觉为主的视听艺术。评书演员身兼数任,“装文扮武我自己,一人就是一台戏”。他边说、边演,还要在故事发展过程中不断地对人物进行画龙点睛的评点,对是非善恶表明自己的态度。最重要的,是要时时向听众剖析此时此地、此情此景,此人何以只能这样说、这样做的道理,这便是艺人常说的“书情”、“书理”。

中、长篇评书,所包容的生活内涵十分丰富。它可以展示无限广阔的生活背景,也可以铺叙纵横交错的社会矛盾,既可以绘声绘色地描画出时代风云变幻,也能入木三分地摹写那万般千种的世

态人情。而一切事物的发展,各人性格的形成,乃至喜怒哀乐七情六欲的生发,都受着各方面复杂因素的影响,此便是理。情、理之间,理是情的依据,情为一定的理所制约。书理,即故事情节本身应该具有的逻辑力量。说透人情,实质上就是说书人在说故事的同时,还必须以旁观者的身份,深刻地揭示出事物内在的理,揭示其内在运动的规律性。这是评书创作的审美原则。这一原则的形成,与评书艺术的审美特点直接相关。

听众一边在听书人讲故事,听他在那里评点世态人情,一边也在根据自己的生活体验,琢磨事情的原委,品评着其中的份量,从而作出自己的判断。这种判断,只有在不断地得到确证的时候,听众才能兴味盎然地继续听下去,审美活动才能继续进行。此时,评书艺人的剖白评点,便是听众进行分析判断的一个具象性的参照物。当听众觉得演员的剖白评点入情入理,恰中下怀的时候,创作主体、接受主体的心理结构与对象客体的外物质结构恰相吻合,听众心里就会产生强烈的共鸣,这节故事即被认可,他就能坐下来继续听你往下说。而若再高一筹,说书人能做到:“人所未能见者,彼独见之;人所未及悟者,彼先悟之;人所未能道者,彼先道之;人所未能解者,彼能解之。”那么此时听众所获得的,就不仅是一种得遇知音的满足,更是一种性往情随的陶醉了。

优秀的传统大书,都非常注意书情书理的通达、透彻。任何一节关目的提起,任何一段情节的生发,都是规定情境中的必然产物。例如王少堂先生说的扬州评话《武松》中有一节《康文辩罪》。这回书,《水浒》原著中是没有的。故事梗概如下:

张都监受了蒋忠贿赂,一心要以“涂面挂须、持刀劫杀”的罪名置武松于死地,而管驿衙内施恩则是拼着倾家荡产,也要告张都监“栽赃冤盗”,为盟兄武松报仇。他许了康文三千两纹银,求康文周全。康文已知武松有冤,若再按“盗首案”办,于理不通,施恩不会罢休,且得罪了财神,若按“栽赃冤案”办,在张都监那里又会吃罪

不起,三品大员的饭碗不是好砸的,弄不好狗急跳墙,康文落不到好处,还得担上更大的风险。万全之策只能是:既要让武松活命,还得让张都监有梯子下台。只有这样,才能既保住三千两银子,又无碍自家前程。

辩罪的依据乃是案情本身“层层节节的破绽”,要害有三条:武松乃朝廷罪民,张都监何至于还要请他进府,待为上宾,岂非“目无皇上”?此其一。张都监到任方才两年,居然有20万两银子的积蓄让贼偷去,若非克扣军粮,钱从何来?此其二。第三,武职衙门报盗案,这三品武官还能再干下去吗?康文始终抓住案情中的“假”,猛攻张都监心中的“虚”,步步紧逼,驳得他哑口无言,最后于无可奈何之中反转来求康文设法。康文终于卡住了张都监,迫使他同意更改移文。辩罪至此成功。

“纸上得来终觉浅,说尽人情方是书。”这是评书艺人宝贵的经验总结,也是长篇评书审美价值的根本所在。

二、情节铺叙的曲与巧

评书艺术很注意故事情节的传奇性、曲折性与叙事的连贯性的统一。

传统大书,多有曲折惊险的故事,情节一般都具有传奇性。这也是评书艺术富有吸引力的原因之一。人对未知事物都具有一种探求心理,对于过去尚未熟悉的现象总会产生新奇感。这种探求心理和新奇感,正是调动审美兴趣的心理基础。评书情节的传奇性、曲折性,与人的这种心理机制的趋向性基本一致。它吸引着人的注意力,把人的思维活动一步步地推向高潮,使之进入最佳运动状态。

评书的曲折性,首先在于情节中包含着丰富的悬念。悬念在书中的表现为“扣子”,江南艺人叫“关子”,湖北艺人叫“球子”,北方艺人叫“馈头”或“挽馈”。“扣子”实际上是性格冲突、矛盾纠葛

的焦点,常与人物的命运紧密相关。它的作用是在回目之间穿针引线,制造悬念,增加情节引人入胜的魅力。所以,它也是评书结构的重要手段之一。

但是,强调情节的曲折性、传奇性,并不是说情节愈奇愈好,愈险愈吸引人。艺术悬念的魅力,不在于悬念本身险怪奇绝到何种程度,而在于悬念中蕴含着生活本身的内在逻辑。因为,悬念本身不一定能构成审美意象,新奇感也并不就是美感。只有当悬念成为显现客观事物内在规律的链环时,才可能真正调动起人们的审美兴趣。而任何新奇的事物,也只有在逐步地显露了它合乎规律性的内涵以后,新奇感才会变成美感。这里,用一段短篇现代评书来说明一下“扣子”的作用:

我给大家讲一个真实的故事。

1998年8月22日,武警七台河支队机动中队突然接到上级紧急命令,说是七彩城居民区发生了一起特大持枪杀人劫持人质案,命令他们立即行动,赶过去解救人质,捉拿凶犯。中队长张殿友一声令下,二十名武警战士头带钢盔、身穿迷彩、脚蹬牛皮战靴,荷枪实弹,飞身上车飞驰前往飞速赶奔案发现场,亚赛一阵风。

一见处理突发事件的武警部队到了,守在那儿控制局面的一位公安民警迎了上来,向张殿友简要介绍了案情——原来呀,这个歹徒名叫袁胜强,因为经济纠纷产生报复心理,先在吉林省四平市杀了三个人,又蹿到七台河作案,先后杀了七人,然后将两名人质劫持到了七彩城居民区,扬言说如果不把欠他账的人给他送来让他杀喽他就杀人质,还要炸毁整座居民楼!

“啊?这还了得!”

这部短篇评书一开头就系上了“扣子”——人质能不能救出

来？怎么救的？那歹徒手里有枪啊……抓着观众非听下去不可！

三、人物性格的奇与真

评书艺术在塑造艺术形象时，注重人物性格奇与真的统一。

评书艺术，因不作角色化妆，对形象的塑造，不以形似见长，而以神似取胜。要想使书中的人物给听众留下鲜明深刻的印象，必然要深入地挖掘出人物的至情至性，抓住最能显示其个性本质、精神特征的言与行，加以集中、强调，甚至夸饰，使人物之间的对比、反差十分突出。这样，听众虽然不能见其形，却能思其神。形象与性格的联系愈紧密，愈带传奇色彩，形象给听众的印象便会愈生动，愈久远。还以《武松》为例：

康文在都监府舌辩滔滔，全场紧逼，彻底戳穿了“栽赃冤盗”的骗局，使张都监由原告变成了被告。堂堂三品大员竟被小小站堂书办摆布得动弹不得，康文的辩才确实是奇！而这奇雄的辩才从何而来？天生的会说话么？哪有那么容易！王少堂先生循着书路线索，细细地向听众介绍着康文的辛劳与苦衷：康文得了三千两银子，准备第二天同去都监府辩罪。晚上，康文躺在床上就想开了章程：如何开口？如何答对？如何应变？如何稳住对方，如何反守为攻，什么时候亮底……翻过来掉过去硬是把全过程整整想了七遍，琢磨得一点疤痕瑕疵都没有了才放心。此时，太阳已经老高了，康文整整地想了一夜！

人物性格尽管有多种表现，但它总归统一在一个形象实体中。评书艺术，从来不简单化地图解人物，而是按照现实生活的丰富性和真实性，赋予人物个性以多侧面的表现。康文出头为英雄武松辩罪，似属正义之举，但若不是三千两纹银到手，他也不会用才。看来，他亦是重钱之辈。不过，康文之重钱同康武之贪财又不一样。康文懂得适可而止，还守着场面上的规矩，所以，他总有进财之路；康武贪得无厌，不顾悖理，一瓶米汤也要讹人五两银子，故而

弄不到大财。

康文可以玩张都监于股掌之上,可回到家里,看到老婆连动都不敢动一下,奇极!也真极!这就是一个完整的康文,一个奇而又真的康文。评书在人物塑造方面的这种功力,确实是不能等闲视之的。

四、艺术风格的庄与谐

评书艺术善于寓庄于谐。中、长篇评书一说就得十天半月,听一回书,也常常一坐就是两小时。而评书演员只是一人,生、旦、净、末、丑,老虎、狮子、狗,就靠一张嘴来表现,要想稳住听众是很不容易的。当然,书情书理的通达,情节的曲折多变,人物的鲜明活跃,是大书吸引听众的主要前提与基础。但是,如果老是剑拔弩张,即令情节再曲折惊险,听众也是难得久坐的。所以,大书笔法一般都诙谐俏皮,妙趣横生,此即书中“务头”。“务头”是说唱、戏曲中的通用术语,这儿指的是书中精警动人之处,有点类似相声中的“包袱”。

评书艺术,是扎根在民族文化土壤中的传统艺术。广大民众根据自己的实际需要创造了这一艺术形式,而它的繁荣、传播又进一步影响着民众欣赏习惯的形成。中国民众习惯于通过“写意”与“摹拟”的表现方式,达到“神似”的意境,并认为它更能利用有限的形式去表现丰富的内容。他们对传奇的爱好也似乎更甚于写实的作品,因为它能高强度地激活人们的审美快感。中国的民众也特别喜欢把严肃的内容通过谐趣的喜剧形式表现出来。

第二节 相声艺术

相声,是一种具有喜剧风格的语言艺术,属于“说类”曲艺。

相声的可证之史较短,然可溯之源却很长。据侯宝林等相声

艺术家考证,相声的名称,经历了“像生——像声——相声”的发展过程。今天的“相声”形成于清末,因清代的“像声”而得名。

“像声”是一种口技,“能学鸟音,并能作南腔北调,嬉笑怒骂,以一人而兼之,听之历历也”。表演时,常“以青绫围,隐身其中”,故也称“隔壁戏”。相声有“明春”、“暗春”之说,在布幔后表演口技为主的叫“暗春”,撤去布幔表演的叫“明春”,即现今说的相声。

再往上溯,“像声”又渊源自宋代即有的百戏的一种:“像生”——摹仿得像生的、活的一样。“像生”是宋代流行的一种技艺,以摹拟声音形态而至于毕肖为其特点。

一、相声艺术“四要素”

构成相声艺术的要素有“说、学、逗、唱”。

第一 相声是“说”的艺术。“说”,即是艺人常说的“说‘大笑话’、‘小笑话’、‘俏皮话’、‘字义儿’、‘灯谜’、‘绕口令儿’”等等。相声的“说”与民间笑话、“说话”艺术及民间语言文字游戏有直接的渊源关系。此外,如拆白道字、灯谜酒令、出题答对、铺陈药名、罗列地名、戏名、菜名等等语言文字游戏,也广为相声所吸收,不断地补充和丰富着“说”的手段。如传统相声段子《打油诗》、《傻子学乖》、《测字儿》、《歪讲三字经》、《打灯谜》、《洋药方》、《菜单子》、《地理图》、《绕口令儿》等等,均以其博闻多识、机言妙语而让人心悅神怡,收到雅俗共赏的艺术效果。所以,“说”在相声中居于统领地位,它赋予相声艺术以表演基础,表明它是说的语言艺术。

第二 相声又是笑的艺术,术语叫“逗”。

“逗”即是抓眼取笑,风趣逗乐。笑是相声最重要的艺术特点。没有笑,可以构成其他任何形式的作品,但绝不能构成相声和喜剧。相声,以笑为武器,揭露矛盾,塑造人物,评价生活,而且通过笑,寓教于乐,使人从中得到美感和启迪,完成自己的社会使命。笑,是构成相声艺术风格的核心。古代的“俳优”、唐代的“参军戏”

及宋代的“滑稽戏”,对相声这种喜剧风格的孕育和形成,有着深厚而久远的影响。

第三是“学”。“学”是相声的摹拟表演部分。学虫鸣鸟叫,学方言土语,学市场叫卖,以声音摹拟为主,兼有形体仿效,常将刻意求真的模仿与插科打诨结合起来,是“说”和“逗”的一种补充手段。

第四是“唱”。“唱”是指唱“太平歌词”,学唱各类戏曲、小调以至电影插曲等等。学唱亦是相声表演的一种手段。无论是“正唱”还是“歪唱”,都力求写意、传神,为组织笑料、制造喜剧氛围服务。

“说”、“学”、“逗”、“唱”这四要素之间的关系并不是平列的。其中,“说”和“逗”是主要的。“说”,从表现方式上,统领着“逗”、“学”、“唱”;而“逗”则从艺术风格上制约着“说”、“学”、“唱”。“说”、“逗”之间相辅相成,互为因果。

了解了相声艺术的“四要素”,我们明确相声是笑的艺术,无笑不成其为相声。那么,相声怎么会使人发笑呢?为了探索相声艺术的创作规律,必须认真地研究“包袱”。

二、相声的“包袱”

“包袱”是一种形象的比喻说法,指的是相声中的笑料。笑料是各种矛盾失去平衡,造成不协调而产生的。诸如内容与形式、主观与客观、动机与效果、言论与行动之间的矛盾,以及自我性格中的出尔反尔、不能自圆其说等等,这些不符合生活常情的矛盾失调,都会引起人们的笑声。正像黑格尔所说:“任何一个本质与现象的对比,任何一个目的与手段的对比,如果显出矛盾或不相称,因而导致这种现象的自我否定,或是使对立在实现中落了空,这样的情况,就可以成为可笑的。”“包袱”便是生活中各式各样矛盾的集中表现。

讽刺的笑是无情的鞭子,幽默的笑是善意的规劝,含泪的笑是深层的反思,畅怀的笑则是审美的愉悦。笑,是一种高级层次的审

美评价,人们在和过去告别的过程中,是不能离开笑的!这也是以笑为基本特征的相声艺术受到广泛欢迎和喜爱的根本原因所在。

“包袱”是相声的基本艺术手段。相声中的情节必须为组织包袱服务。有的相声甚至不要情节,但决不能没有包袱。因此,包袱,也是相声的基本结构单位。任何一段相声,都是由串珠似的大大小小的“包袱”组成的。最理想的段子是大包袱套小包袱,整个段子就是个完整的包袱。

三、相声“包袱”的种类

包袱的种类很多,从构成包袱的艺术手段来分,大致有两大类:一是“肉里噱”,一是“外插花”。

(1)“肉里噱”

“肉里噱”原属评弹术语。在相声中,借指胶合着人物性格的、与相声内容直接相关的包袱。其构成方式亦有多种。“肉里噱”的包袱可以通过人物的语言或行动结构而成。如《关公战秦琼》中,韩复渠的父亲质问艺人:“关公是哪儿的人?”“山西人为什么到我们山东来打仗?有我们的命令吗?”“你知道关公是谁的人吗?他是阎锡山的队伍!”“我们山东有好汉秦琼,他们俩谁的本事大?叫他们俩比比,来一出关公战秦琼。”“不会?那全别唱了,全不让走,饿你们三天不管饭,看你会不会!”这真是一幅绝妙的自画像。韩父自作聪明的自问自答,把他那昏聩、蛮横、霸道而又愚蠢不堪的嘴脸揭露无遗。

有时,包袱表面看去并不可乐,但由于大家都很熟悉,很容易触发人们的联想,使观众已有的认识突然明晰起来,在一种默契之中,也可以引爆出畅怀的大笑。可见,“肉里噱”的包袱,是优质的笑的种子,它能够通过平凡的偶然性事件,揭示出带有普遍意义的生活内涵,透过现实的表象,开掘生活的本质。播下的,是通俗的笑的种子,得出的,是深刻的笑的果实。优秀的相声,从来不把它

的思想性和艺术性、笑的内容和笑的形式割裂开来。传统相声如《小神仙》、《日遭三险》、《贼说话》、《改行》、《关公战秦琼》、《扒马褂》等作品之所以会有那么强的艺术生命力,与包袱的深刻性不无关系。

(2)“外插花”

“外插花”包袱,多借助语言趣味和修辞手段构成,诸如谐音打岔、胡搅蛮缠、出尔反尔、自相矛盾、错觉误会、答非所问、正话反说、反话正说、明褒暗贬、明贬暗褒、东拉西扯、强词夺理、不懂装懂、歪打正着……等等。

相声《下棋》讽刺那个不讲棋德的棋迷,让他一边哼着日本电影《追捕》中的音乐,扰乱对方心绪,一边不伦不类地胡诌着影片中的台词:人家要走“车”,他说“走哇,一直朝前走,不要朝两边看……”,对方气得放下“车”要跳“马”,他又说:“跳哇,朝仓不是跳下去了吗?唐塔也跳下去了,现在,就请你也跳下去吧。”对手已被搅得晕头转向,他又“梆”地一下,偷偷地吃炮“将”军。在这里,惟妙惟肖的语言模仿,被巧妙地安插在风马牛不相及的另一场合,构成一种绝妙的讽刺,不讲棋德的棋迷成了人们嘲笑的滑稽小丑!

其他如夸张、排比、逻辑颠倒、异物相混,以及捧逗双方相互揭露矛盾、设问反问、进进出出、突然提起反诘抖响包袱等等,手法是很多的,运用起来相当灵活。

四、“包袱”的结构形式

没有笑料也就没有相声。在现实生活里到处都有笑声,然而把生活里的笑提炼、概括、加工成为艺术中的笑,是需要一定的技巧和手段的。这里,我们来研究一下常见的包袱结构形式。

(1) 违逆常规

在现实生活中,一切事物都有它自身的规律性。说话、办事违逆常规就要出毛病、闹笑话。有意识地违逆常规,便成了结构包袱

的一种手法。例如：

甲 跟您打听点儿事儿。

乙 什么事儿啊？

甲 您有妈吗？

乙 啊？谁没有妈呀！

是呀，不要说人，所有的胎生动物都有妈，这是谁都知道的。拿一些人所共知的，根本不用回答甚至不能成立的问题去向别人（“你比你哥哥大几岁？”“你嫂子是男的还是女的？”）造成笑料，在相声中颇为常见。

(2) 谐音易意

在汉语里，有许多音相近、相同，而意相异、相反的词语，把这类词语巧妙地组合起来，便成了“谐音易意”的包袱。例如：

乙 您结婚了吗？

甲 结过了。

乙 生小孩儿了吗？

甲 生过了。

……

乙 九个孩子！怎么那么多？

甲 我没告诉你我生“过”了嘛！

同是一个“过”字，读音也一样，涵义却不同，第一个过表示“完成”——结完了，第二过表示“过分”生过头儿了。把这两个涵义不同的“过”用同样的句型并列，最后再道破，就构成了包袱。

(3) 歪批曲解

故意不按照本来意义去解释典故、词语，对众所周知的事物进行明显的歪曲。例如：

“既生瑜，何生亮？”“无事生非”——你看看，这不

明是说冀氏老太太生的周瑜 ,何氏老太太生的诸葛亮 ,而张飞的姥姥家姓吴——吴氏生飞嘛 !

(4)过分夸张

夸张本来是一种常用的修辞手法 ,但它必须恰如其分 ,过分的夸张就成了笑话。例如 :

甲 要地址干嘛 ?谁不知道我呀 ?只要你在信封上写上“中国 ,×××收”往信箱里一扔就得 !

乙 噢 ,只要在信封上写上“中国”您就能收到 ?

甲 那当然 !

乙 这么说给你写信不用往邮局的信箱里送 ,扔到门口儿的垃圾箱里就成……

甲 啊 ?

乙 那垃圾箱不也在中国嘛 !

(5)出人意料

突然转弯 ,把一事物引到截然不同的另一事物上去 ,借以引人发笑。例如 :

别人都是十月怀胎 ,可这位太太都十四个月了还没生呢 ,仔细一打听才知道——原来她是肝腹水 !

使用这种方法结构包袱 ,必须找准从此事物向彼事物过渡的“媒介” ,因为患肝腹水的症状与怀胎显怀的样子相仿 ,用这个外部形态作媒介 ,将两个风马牛不相及的事物联系起来 ,可信而又可笑。如果说那位太太是“脑膜炎” ,这个包袱就不成立了。

(6)意在言外

语言具有一定的范畴 ,又必须符合一定的逻辑。因而有些话从属于某种特定的人物关系 ,有些话能举一反三 ,引起人们的联想。巧妙地运用语言的这一特性 ,能构成不少包袱。例如 :

甲 你结婚了吗？

乙 结婚了。

甲 你结婚了，我也就放心了！

乙 啊？我结不结婚关你什么事儿啊！

“你结婚了，我也就放心了！”是长辈对晚辈说的话，而站在观众面前的是两个年龄相仿的同辈，（往往乙还要比甲大一些）口出此语必然会引起观众会心的笑。当然，举这个例子是为了说明这种结构方法，从内容上看，像这种贬对方、占便宜的包袱不宜多用。

(7)大实话

有些常用、常见、世人都懂的事物，拿出来硬说，也能构成包袱。例如：

“我结婚了。不但我结婚了，连我爱人也结婚了，我和我爱人一天儿结的婚！”

(8)抬杠

钻牛角尖儿，唱“对台戏”，用个别、特殊的现象来推翻事物一般、通常的结论。如果用上面的两句“大实话”来抬杠，就是这样的：

乙 废话！谁跟谁爱人不是一天儿结婚哪？有那样儿的吗？

甲 有哇，我有两个同学就是。

乙 没那事儿！

甲 你看，我连续参加两次婚礼嘛！——上星期一次，这星期六一次。

乙 咦？

甲 他俩离婚了，又分别跟别人结婚！

(9)大喘气

有意识地把某句话从中断开，使含义发生变化，然后再兜回

来。如：

甲 鬼……

乙 鬼？在哪儿？

甲 鬼子打退了没有？

乙 好嘛，他大喘气呀！

甲 您爱人和您是夫妻关系。

乙 对。

平 要说我和您也是夫妻关系……

乙 啊？

甲 ……就不大合适了！

(10)诡辩

顾名思义，就是用偷换概念、强词夺理的方式结构包袱。如：

甲 自从我们孩子给老师取了外号儿之后她就没给
我的孩子判过及格！

乙 判分儿，老师想怎么判就怎么判哪？

甲 不是她判的还是我判的？！

乙说的是“怎么判”——老师是根据学生的成绩来判分儿的。而甲说的是“谁判的”——孩子的低分数是老师给的，不是我这家长给的，用偷换概念的办法掩盖孩子成绩差的根本原因，没理辩三分。

常用的结构包袱的方法还有很多，像“打岔”、“反正话”、“俏皮话”、歇后语、语法错误和方言土语等，就不一一赘述了。

包袱种类不一、千变万化，却离不开两条要素：其一，或正确与谬误、或表相与内含、或声与形、或褒与贬——包袱必定产生于对比之中。其二，所有有一定内容的包袱，都必须“出乎意料之外，在于情理之中”。

五、“包袱”的组织过程

就一个包袱而言,多数都是由“铺”、“垫”、“支”“抖”四部分组成的。

“铺”指提出矛盾,交待矛盾产生的原因或特征;

“垫”指强化矛盾,把矛盾推向高潮;

“支”是把观众的注意力引入歧路;

“抖”是解决矛盾,把“谜底”一下子揭开,使观众在恍然大悟中爆发出笑声。观众笑了,就叫做“包袱响了”。请看下例:

甲 我现在就是战场上的勇士,我中弹了,眼看就不行了,你得喊我几声。(铺)

乙 喊什么呀?

甲 喊我最向往、最高兴、最能受鼓舞的,我一听好苏醒过来,把眼睛睁开。(垫)

乙 嗷……我喊这事儿能让你起死回生,从地狱门口往回跑?(支)

甲 对啦,开始!

乙 小郝,你老婆不跟你离婚了!(抖)

如何组织包袱?相声艺人总结了许多宝贵经验。概括地说,一般都要经过“填包袱”、“系包袱”、“翻包袱”、“抖包袱”的过程。艺人形象地称之为“铺平垫稳,三翻四抖”。

所谓“铺平垫稳”,就是演员把从生活中提炼出来的笑料,当着观众的面一件一件地、巧妙地装进“包袱”,诱使观众根据生活常情,作出主观判断,然后,又在观众不知不觉、却又似知似觉之中悄悄地把包袱系上,然后再一而再、再而三地引开观众的注意力,隐秘地拉开观众主观判断与谜底之间的距离,造成观众心理平衡的假象,经过二到三番的铺垫之后,待到时机成熟,突然将包袱抖落,

使观众的主观判断猛然被打破,造成心理平衡的失调,从而引爆出开怀大笑。这是包袱的组织过程,也是相声能引起观众强烈快感的心理原因。

铺垫中要求严丝合缝,滴水不漏。这样,包袱才能抖得响。在《夜行记》中,夜行者接二连三地出岔子,撞了老头,撞伤了自己,烧着了袖子,可还在继续玩命:

乙 没有灯,马路上不能骑。(垫)

甲 我钻胡同。(一翻)

乙 哎,胡同里没灯更危险。(再垫)

甲 不管那一套,钻进胡同我就骑上了。咦?对面儿又来了个警察。(二翻)

乙 那你快下来吧。

甲 下来?我趁他没瞧见,抹回头来一拐弯儿,“滋溜”一下子!这回他再想找我都找不着了。(三翻)

乙 你到家啦?(支)

甲 我掉沟里啦!(四抖)

“铺平垫稳,三翻四抖”,是相声组织包袱的传统程式,也是包袱运动的内在节奏。它并不是某个相声大师主观规定的僵死模式,而是相声能唤起听众最佳心理效应的一种成功的经验总结。只有“铺得平”、“垫得稳”、“支得开”,才能“抖得响”,才能引起笑声。

六、相声的形式和结构

(1)相声的形式

相声的形式有单口、对口、群活三种。

单口相声

单口相声又叫“单春”，是相声中出现最早的形式。单口相声多由民间笑话发展而来。一般有生动的故事或曲折的情节，并通过故事情节或画龙点睛的评点，抓哏取笑、组织包袱，与观众进行直接的感情交流。传统相声《山东斗法》、《日遭三险》、《连升三级》、《小神仙》等等，都是优秀的单口相声段子。

对口相声

对口相声是相声的主要形式，由两个演员表演完成，甲为逗哏，乙为捧哏。对口又分“一头沉”、“子母哏”和“贯口”三种。

“一头沉”是以逗哏叙述为主，捧哏居于辅助地位，捧、逗二人以“聊天”、“对话”的方式进行表演。逗哏甲有时是局内人，有时又跳出人物，叙述故事，居统领地位。捧哏乙则一面代表观众说话，一面又代表故事中的对立面发，有时通过“赞”、“疑”、“惊”、“吐”等方式顺口接音，穿针引线；有时又在段落转换之处给甲递火引鞭，垫砖搭桥，为甲抖响包袱创造条件。捧逗之间配合默契，完成表演。

“子母哏”是通过甲、乙互相争辩，揭露矛盾，组织包袱，进行表演。乙不单是捧哏，有时也配合甲来逗，犹如“火上浇油”，使包袱更脆、更响。捧、逗之间的对立，常常是因为逗哏甲叙述的片面、歪曲、谬误，引起捧哏乙以不同的观点进行争辩，揭露其说词中的矛盾，加以夸张渲染，组织包袱。

应该指出的是，不论是“一头沉”，还是“子母哏”，捧、逗之间的关系是又矛盾、又统一的。惟其矛盾，才能揭露事物的真相，刻画性格，渲染喜剧气氛；惟其统一，才能使叙述顺利进行，达到捧、逗之间的默契，从而与观众交流感情，使相声成为统一、完整的整体。

“贯口”是以流利轻快、抑扬顿挫、一气呵成的语言进行表演的相声段子。传统相声《地理图》、《菜单子》、《八扇屏》、《开粥厂》等都是属于这一类。这类相声段子，一方面能给人以有益的社会生

活、地理物产等方面的知识；另一方面，又由于它语言流畅、多变而又富于节奏变幻，常能给人以一种活泼、聪慧、隽永的美感。相声演员常用这些段子进行语言基本功的训练。

“群活”

“群活”是指三人、或三人以上的相声。除捧哏、逗哏之外，还有一个从中调停、滑稽取笑的“腻缝的”。传统相声里这类相声不多，流传下来的有《扒马褂》、《训徒》等。

(2) 相声的结构

一段相声，一般由“垫话”、“瓢把儿”、“正活”和“底”这几个部分构成。“垫话”是相声的开场白。其主要作用是为了集中观众的情绪。为了达到这一目的，“垫话”中至少要安排一个包袱。通过酣畅的笑声，集中观众的注意力。头一个包袱抖响，气氛就会骤然活跃，这叫“顶门包袱”，也叫“打门锤”。试看《假大空》里的“垫话”。

甲 您是×××同志。

乙 是我。

甲 久闻大名，如雷贯耳，皓月当空，名驰宇宙。×
×同志……

乙 怎么啦？

甲 满怀珠玑，胸藏锦绣，才高八斗，学富五车。

乙 嘿，夸我呢。

甲 ×××同志，艺术上炉火纯青，登峰造极。××
×的名字，家喻户晓，妇孺皆知。×××三个字，与山河并在，同日月争辉，名标青史，永垂不朽！

乙 啊？上台没一分钟，就把我给说死了！

“瓢把儿”是“垫话”和“正活”之间的过渡段落。这一段包袱作

用主要在垫砖搭桥,为引入“正活”作铺垫。虽然也会有笑声,但对全段相声来说,是高潮到来之前的前奏,略作交待,便要迅速引入“正活”。

“正活”是一段相声的主体部分,俗称“大梁子”。塑造人物、叙述故事、揭露矛盾、评价生活,都在这部分进行。“正活”部分的包袱,应疏密相间,错落有致,一环扣一环,一步紧一步。填包袱不露声色,抖包袱干脆果断。

“底”是相声的高潮,也是相声的结尾。艺人习惯称为“攒底”。“底”的包袱应该成为全篇的“点睛”之笔。

七、相声的格调

从本质上说,笑是一种健康的、轻松的抒情。相声的包袱,不能激发健康、轻松的笑声,与包袱的格调很有关系。无论是演员还是观众,通过笑这种集体抒情的方式,得到的应该是一种摆脱了世俗观念束缚的、高尚的审美情趣。因此,相声包袱的创作,语言的运用,应力戒庸俗、低级。如果不肯在提炼素材、概括生活上狠下苦功,而仅靠耍贫嘴,找便宜,在生理缺陷、人伦关系上找笑料,甚至用成语互相谩骂,以博观众一笑,那是非常浅薄的,实质上是一种艺术上低能的反映。

相声中的笑还应该是轻松的、自然的。它要像淙淙清泉,涌流而出,所谓“我本无心说笑话,谁知笑话逼人来”。相声创作应把丰富的哲理性内涵,深蓄在风趣幽默的谈笑之中,用自己的聪明才智,去开掘那笑的清泉,以提高相声的格调。

第三节 小品脚本创作

“小品”,原指戏剧的小片段,最初是专业戏剧演员用来训练表演技能的手段或素材。随着电视文艺的发展,特别是电视综艺晚

会的发展,它迅速地从戏剧中分离出来,形成了独立的艺术品种。

在综艺晚会中起着支撑作用的大多是喜剧小品。喜剧小品有两种优势:首先,它有相声艺术的幽默感,引人发笑,属于艺术性语言的荟萃,在形式上它又具有戏剧化、人物化,突破了相声的单调。其次,它具有戏剧的表演性,有一定的故事情节,同时又突破了戏剧的冗长和固定程式,形成了自己独特的以表演为主,以台词取胜,幽默诙谐的固定风格。所以,本节重点对深受大众喜爱的喜剧小品加以分析,研究其脚本创作规律。

一、电视综艺节目中小品的缘起和发展

1964年,著名导演王扶林把十几个喜剧小品组成一台节目,取名为《笑的晚会》,在中央电视台中播出,引起了强烈反响,首次体现了喜剧小品独立演出的巨大潜力。喜剧真正被广大群众所接受还是在电视文艺大发展的80年代之后。1983年,中央电视台首届春节联欢晚会上王景愚表演了哑剧小品《吃鸡》。1984年中央台春节联欢晚会上又推出了陈佩斯和朱时茂表演的《吃面》,以惟妙惟肖的表演和与相声相差无几,笑料百出的语言,赢得了亿万观众。从电视画面上看,连出席晚会的著名相声演员侯耀文、笑林等人也笑得前仰后合,不能自己。如此巨大的喜剧魔力,使“喜剧小品”作为一个独立的艺术形式被中国观众所接受。成为各种晚会和综艺节目不可或缺的语言类节目,甚至形成了歌舞、小品相声、戏曲名段三足鼎立的综艺格局。其后陈佩斯、朱时茂两个原本并不十分著名的电影演员连续演出系列喜剧小品《拍电影》(1985年)、《烤羊肉串》(1986年)、《主角与配角》(1987年)、《胡椒面》(1989年)、《警察与小偷》(1991年)、《大变活人》(1994年)、《幽默体操》(1997年)等,成为家喻户晓、星光灿烂的喜剧明星。

1987年,中央电视台举办了首届戏剧小品电视大赛,客观上激发了文艺界创作小品,表演小品的热情。喜剧小品很快地以压

倒相声的威势成为语言类的重头戏。1993年,春节晚会上小品与相声的比例为2:1。1994年则小品占了7个,而相声仅2个。各省、市电视台的各种春节晚会和文艺栏目也推出了大量的喜剧小品,其中一批作品达到了较高的水平,相继推出了赵丽蓉、赵本山、宋丹丹、黄宏、郭达、蔡明、巩汉林和潘长江等大批的小品专业喜剧明星。小品走向了全面繁荣。

90年代以喜剧的方式表现世俗风情和人物内心感情的作品有了更大的突破,出现了一批具有思考性的哲理风格的喜剧小品。典型的作品如《张三其人》、《爱情变奏曲》、《盲点》、《开会》、《借烟》、《邂逅》、《无题》、《充实》、《卖猪》等等。《张三其人》通过一个小人物处处怕得罪人,又处处得罪人,想要维护自身权利,却又不得不委屈自己的种种无奈和哭笑不得的行为,让人们在笑声中体会到了大多数人自身的人性弱点和一时难以改变的无奈的人际环境,启发了人们在自己的生活空间中,怎样多一些宽容和理解,多一些感谢而少一些猜疑。如果说《张三其人》还是重在表现邻里同事这样的社会关系,《爱情变奏曲》则是以家庭中的夫妻关系为切入点,形象地表现了一对吵吵闹闹的恩爱夫妻,他们以特有的“骂是爱”的语言方式和睦相处,彼此关爱,一旦改变了这种方式,硬要学一些相敬如宾式的文雅,反而彼此尴尬,手足无措,充分让人们领会了夫妻之间默契自然的重要,领会这种“说也说不清”的夫妻纠纷。放下远的说近的,2004年春节晚会上赵本山、范伟、高秀敏演出的小品《送水工》,令人在笑声未落之际感怀动容潸然泪下。这些小品以笑料为外在方式,以思考为表现目的,对于大多数人的生存状态和生活方式进行了哲理式的反思,让人们在笑声中反省自己,也反省自己所处的文化环境。哲理小品的出现,提高了喜剧小品认识价值和审美价值,也丰富了喜剧小品的表现力。总之,喜剧小品在短短的20年里异军突起,成为大众文艺中最受瞩目的艺术形式。她把中华民族的幽默极大地发挥出来,它不硬充高雅,也

不故作深沉。它关注平民百姓,不回避生活中的无奈、困窘,不怕表现小人物的笨拙、虚荣、委琐,也不漠视他们对美的追求和顽强的生存能力,以单纯的主题表现大社会内容,达到了以小见大、以微知著的目的。它带来笑声,带来思考,带来喜悦,带来讽刺。它的故事和人物就在身边,它的道理一看就懂,一学就会,因而小品是最平民化的大众艺术,也是雅俗共赏的艺术形式。

二、喜剧小品的支撑点

通观喜剧小品,可以总结出它的几个特点:

其一是它表现现实生活中的喜怒哀乐,具有尖锐的思想锋芒,让人们在笑声中产生广泛的联想,具有社会批判性。像《打扑克》、《超生游击队》、《产房门前》、《送礼》等等都具有批判的锋芒,讽刺的是社会上大量存在的不正之风和落后愚昧,可以说是艺术化的“焦点访谈”。这种不回避现实矛盾,勇于揭露各种社会弊病的创作态度,自然会赢得观众的认同。它契合了社会的焦点问题,某种程度上成为大众宣泄生活烦恼、缓解矛盾的正当渠道。

其二是喜剧小品具有主题的单纯性。小品贵在小,短小精悍。人物设置、情节安排必须容纳在小的框架之中,因此必须经过精心的设计和巧妙的安排才能达到目的。因而它的主题只能不枝不蔓,只表达一个见解,讽刺一种现象,这几乎成了喜剧小品的通例。像《产房门前》讽刺的是重男轻女的旧观念;《拜年》说的是社会的不正之风;《丢钱包》是说三个代表性城市的风俗反差;《男保姆》讽刺的是暴发户的虚荣。单纯的一剧一题的主题表达方式和精妙的喜剧情节,让人们在笑声中达到了认识的升华,也把被讽刺、鞭挞的对象牢牢地记在心里。

其三是喜剧小品受到欢迎的原因来自于表演的高度灵活性。它能够不拘一格地从各姐妹艺术中汲取表演精华,并以演员最擅长的形式表现出来,形成强强组合的局面。如话剧演员出身的陈

佩斯、朱时茂、宋丹丹擅长表演话剧小品，几句话几个动作就要勾勒出人物的基本性格。侯耀文、黄宏表演的《打扑克》是相声风格的小品。如果去掉道具、名片扑克和列车车厢的背景，就一段相声节目。赵本山和潘长江是东北的二人转演员，擅长歌舞、逗趣，他俩的表演便按照二人转的方式进行，尤其是潘长江，小品中载歌载舞，有时就直接把二人转的小段改头换面地搬进来，形成自己独特的风格。赵本山则逐渐由二人转小品向话剧小品过渡。赵丽蓉是著名的戏剧演员，她把戏剧彩旦的幽默诙谐和话剧的表演形式相结合，辅之以歌舞的形式，成为小品表演中各种风格兼具，跨行当而独树一帜的大家。

其四是喜剧小品的语言贴近社会生活，不避方言俚语，不讲究字正腔圆，使演员有更多的发挥优势，也显示了多种方言的艺术魅力。众所周知，在其他的艺术形式中，对语言都有规范性的要求。吐字行腔，各有规矩。使用方言是个别和特殊的情况，如影响极大的革命领袖，或者是演唱民歌的个别曲目。小品是喜剧，以风趣逗乐的形式出现，没有人过分计较它的语言影响，因而小品从一开始，就以五花八门的方言优势出现，让听惯普通话的人们充分领略了北方方言区各地发音、语调、词汇的特有魅力。无论是魏积安胶东方言的“伙计”，还是孙涛的山东腔的“毛病”，以及赵本山为首的一伙子东北腔、赵丽蓉的唐山味，都足以夸张地表现各种地方词汇的喜剧色彩，给小品带来了五彩缤纷的语言艺术。

通观一个艺术品种，有了大批的著名剧目，有了成熟的表演艺术家和相对固定的艺术形式就说明该艺术品种已经独立发展成成熟。喜剧小品不仅具有了这些条件，又契合了大众文艺最受欢迎的喜剧模式，只要人们需要轻松，需要笑声，喜剧小品就有它的市场，有它的观众，因此喜剧小品的发展前途是不可限量的。

三、小品的风格与教化功能

戏剧理论界曾对小品多有微词,甚至有人认为小品只能插科打诨、嬉笑凑趣,无法表现深刻的内容,无法触及人的心灵世界,更无法表现悲剧内容或悲喜交集的复杂感情。事实上,许多成功的小品驳倒了这种论调。这样的小品情节略微复杂一些,它主要是喜剧,但融进了现实的悲剧因素,在表面的热闹之中,表现了生活中的小人物的悲酸无奈,表现了亲人之间真诚的关怀和希冀。郭达和蔡明演出的小品《父亲》便是生动的一例:受演艺界崇尚浮华、崇拜港台风气的影响,当了歌星的女儿,在经纪人的策划下隐瞒了自己农村出身的背景和实际年龄,而专以暴露演员的个人隐私为目标的娱乐记者却不依不饶地挖掘其中的破绽。恰在此时,憨厚朴实、实话实说的老父亲带着老伴的心愿来探望女儿,于是假话与实话、虚荣与真情开始了他们的冲突过程。当娱乐记者带着满意的表情要离开时,憨厚的父亲明白了女儿在这势利的环境中奋斗的艰辛,他含泪否认了与自己亲生女儿的父女关系,而因身世败露正显得气急败坏的女儿,在父亲亲情的感召下,终于勇敢地拿起话筒,满含热泪和激情唱起了“我生在一个小山村,那里有我的父老乡亲”。可以预见这位歌星从此将会以自己的实力和脚踏实地的奋斗开创自己的事业。而观众看到这里既被父亲的真情所感动,又对女儿的转变而欣慰,产生悲喜交集的欣赏情感。从形式上看,小品圆满的结局和父亲女儿的尖锐对立的矛盾表现过程,既产生了强大的讽刺力、批判力,又保证了喜剧小品的统一和完整,同时也实现了悲喜剧以情感人的目的。同样,表现炊事班战士过年想家,用长途电话拜年的小品《拜年》,也是融悲剧因素与喜剧形式之中,把战士们想念亲人又坚守岗位,面对突然开通的长途电话不知所措,甚至语无伦次的情景表现得淋漓尽致。最后,炊事班的全体战士面对电话,充满激情地一句“妈妈,过年好!”一语双关,既表达

了年轻的战士问候亲人的真情,又表现了忠诚的祖国儿女问候祖国母亲的满腔挚爱,实现了悲喜剧的感人力量。

在我作综艺晚会导演期间,曾经多次尝试使用诗剧小品形式进行“煽情”,结果效果很是不错。哈尔滨市东莱派出所是全国公安战线的一面旗帜,我根据那里的干警跟管内群众鱼水亲情的真实故事创作了诗剧小品《除夕的祈盼》,说的是派出所所长连续几年都在除夕之夜去给一位孤老太太拜年,结果使老人形成了习惯——每到除夕,她都早早地将自己缝制的棉垫子摆在屋地中央,等着所长来。她把那一刻看得很神圣、很幸福,但她同时也很矛盾,因为她知道所长的母亲跟自己同样年迈体弱,又每日每夜地为当警察的儿子悬着心,过年了,当娘的能不盼着儿子回去团圆、守在身边么?她祈盼所长来,又劝告自己应该让所长回家去尽孝,就在她翻来覆去焦躁不宁战战兢兢的时候,门响了,人来了……在公安部春节晚会现场,扮演所长的濮存昕当堂一跪,高喊一声:“妈!儿子给您拜年来啦!”扮演老太太的林茹顷刻间周身颤抖,热泪纵横,现场观众无不潸然泪下。我还曾用诗剧小品的形式表现过公安干警为人民群众流血牺牲的题材,请看下面诗剧小品《相约平安夜》的脚本:

人物:

男——30来岁,着装警察;

女——20多岁,警察女友。

[音乐中升光,现出雕像般凝立的“男”、“女”上,脚步滞缓地四下张望……]

女 你在吗?你在这儿吗?你亲口对我说过“还是平安夜,还是公园大门前,咱们不见不散”。我来了,我早就来了!可你在哪儿,我为什么看不见?

男 别喊,你千万别喊,平安夜别搅了人们的平安。其实我也早来了,呵不,我一直在这等你,等了整整一年

.....

女 我就知道 ,我就知道嘛 ! 你当时太累了 ,需要睡眠 ,一觉醒来你肯定会赴约的。错怪了你 ,我向你道歉 !

男 别这么说 ,应该我向你道歉。相处几年我欠你的太多太多 ,定好的事情我常常突然变卦说了不算 ,难怪你抱怨“跟警察恋爱实在太难 !”

女 那是我一时的气话 ,你千万别当真。正因为你是当警察的才让我格外的挂牵 ,几天不见 ,抓心挠肝.....

男 其实我更想你 ,恨不能天天见面 ,恨不能让你一步不离地守在我身边 !

女 是呀 ,警察也是肉体凡胎 ,也有寂寞忧烦 ,需要有一份爱抚慰心灵、放松神经、解除疲倦。

男 那是我久久渴盼的一天 ! 那天晚上我不值勤、不加班 ,满怀甜蜜和庄严主动约你见面 ,要同你进行“历史性的会谈”。

女 那次约会的分量我有预感 ,我做好了足够的心理准备 ,带上你那只锁住两颗心灵的戒指 ,从此在生活的大海上驾驶同一条小船。

男 经常失约、迟到的我 ,那天早到了十分钟。偏偏就在这十分钟里我撞上了不该发生的场面——

女 三个歹徒正在调戏一个女青年 ,六只罪恶的手要在平安夜里撕碎一个人一生的平安 !

男 没穿警服没带武器我也是人民警察 ,我岂能不管 ?

女 两只手对付三把尖刀 ,你终于救出了姑娘 ,制服了罪犯。

男 可是 ,我们的约会 ?

女 我们的约会也因此改在了医院急救间.....

男 我真没用 ,竟然没能把心里的话对你说完。

女 我真后悔 :见面第一句话就该告诉你我要嫁给你 ,爱你的这颗心天上人间永远不变 !

男 明知道很难实现 ,可我还是说了下次约会的时间。

女 明知道就要永别 ,可我还是相信你我一定能够团圆。

男 休息了 ,不忙啦 ,我有足够的时间天天想你 !

女 白天盼夜晚 ,夜晚盼作梦 ,盼望梦里与你相见.....

男 你看那眼前的飞雪 ,那是我为你写了又撕、撕了又写的信笺.....

女 你听那耳边的风声 ,那是我对你无尽无休的倾诉、痛彻心脾的呢喃.....

男 前几天我救的那位姑娘来看我 ,说是她今天做新娘 ?

女 是的 ,我应邀代表你参加了她的婚宴。婚宴上的酒好辣好辣 ,婚宴上的糖好甜好甜.....

男 我知道 ,你自己早该做新娘了 ,都怪我 ,我带给你的爱情苦多于甜.....

女 不 !认识你是我人生中最大的收获 ,爱上你令我今生无悔无怨。告诉你亲爱的 ,我已经通过了录用考试 ,从明天起我也将是一名人民警察 !

男 真的 ? 作不成夫妻作战友—— ?

女 对。相随相守 ,携手并肩。

男 让一切善良的人夜夜平安。

女 让一切相爱的人天天相伴。

男 (伸出手来)永远 ?

女 (与其握手)永远 !

合 (相互依偎)永远.....

[音乐激扬 ; 人物造型 终]

从小品的脚本创作而言 ,一方面是需求量大 ,创作难度要求

高,另一方面是小品作家的地位和报酬相对低于其他品种。这样,在两方面的夹击、诱惑下,小品的质量危机是显而易见的。然而如果综艺晚会中没有小品,那老百姓是不答应的。观众在呼唤,呼唤小品创作尽快地出新人、新作。

四、小品脚本创作的基本技巧

(1) 喜剧小品要有“喜剧线”

创作喜剧小品脚本,最重要的技巧是设计“喜剧线”,是制造一个能不断衍生笑料的喜剧内核。例如《卖拐》,它的核心情节是全凭“能把死人忽悠活喽,能把好人忽悠瘸喽”的一张嘴,硬是要把残疾人使用的拐杖卖给两条腿根本没毛病的健全人!可乐不可乐?这事件本身可乐,所以由头至尾“包袱”叠出,笑声不断。最终赵本山“忽悠”成功,范伟眼泪吧嗒的“谢谢”的时候,观众在大笑之余受到了启迪。再如《超生游击队》,顽固坚持超生的愚昧,因为超生造成的窘迫,逃避管理教育到处“游击”的狼狈,构成了一条完整的喜剧线。用这条线穿起来的“铃铛”,摇哪个哪个响,让观众在一而再、再而三的笑声里,得到教育。另如《辩论会》,这是一个没有故事、没有情节、没有事件的小品,它套用大学生辩论会的形式,提出一个另类的命题:“笑比哭好还是哭比笑好。”“笑比哭好”人们都认同,可“哭比笑好”却是一种超常思维“奇谈怪论”,在为这种“奇谈怪论”找理由、找借口、找论据的过程中,喜剧线便形成了。所以,你想写喜剧小品吗?首先去寻找和设计喜剧线!

(2) 喜剧小品须用相声笔法结构“包袱”

说得直白一点,喜剧小品实际上就是:特定的戏剧人物,使用相声语言表演的,一个相对完整的喜剧片断。以《昨天、今天、明天》为例:

女 我叫白云。

男 我叫黑土。

女 我七十三。
男 我七十五。
女 他是我老公——
男 她是我老母！

宋丹丹说的“老公”，是现代人对丈夫的称谓，而赵本山接茬对偶所说的“老母”，则是母亲的意思——这纯粹是相声语言，采用“谐音易意”笔法结构的“包袱”。这种笔法在这部小品中多次使用，如“‘秋波’就是秋天的菠菜”；“还有一样家用电器呢——手电筒么！”再如“倪萍写本书叫《日子》，赶明儿我也写本书就叫《月子》”；“你要做个‘拉皮儿’我就拍个黄瓜！”……在这部脍炙人口的小品中，还使用了许多相声结构“包袱”的其他笔法，如“抬杠”：“赵忠祥是你心中偶像，那倪萍就是我梦中情人，爱咋咋的！”如“明褒暗贬”：“小崔，我们村儿的人可爱看你主持节目了，说你一笑像哭似的！”再如“意在言外”：“一共五十只羊，薅羊毛你别可着一只薅哇，那家伙薅得跟葛优似的！谁看不出来？”

《昨天、今天、明天》实在是喜剧小品中的精品，学习小品脚本创作应该逐句逐段地研究这个样板。

(3)煽情小品须有“动情点”

结构悲剧或悲喜交加的小品，最重要的技巧是寻找“动情点”。

所谓动情点，就是小品中对人煽情的一种契机，令人关注的一种内容，使人感动的一种氛围，发人深思的一种理念，给人的思维和情感留下印痕的一块“烙铁”。

寻觅动情点的过程，影视圈儿里称之为“打点儿”。在我执导黑龙江电视台1996年春节晚会《年年春天来这里》的时候，可以说为小品的“动情点”伤透了脑筋。长达3个小时的大型文艺晚会没有动情点简直是不可思议的。然而春节晚会要面对全社会所有的观众，必须“喜庆、热烈、轻松、祥和”。在这种晚会中，既不能“把美好的事物撕碎给人看”，也不能染指“生离死别”，要煽情只能煽“人之

常情”——乡情、亲情、友情、爱情。据此,我在这场春节晚会中设计了这样四个小品——

其一,《乡音》

春节前夕,南方某市,一个操“广味普通话”的男人在街头碰到一位唱着东北小调儿卖粘豆包的姑娘。他用买豆包刺激姑娘唱“二人转”,紧追不舍。究其缘由,原来他“不是广东的,而是肇东的”,为生计方便才学了一口广味儿。老乡见老乡,两眼泪汪汪,二人情不自禁地哼起故乡曲儿,忆起故乡事儿,遥祝故乡亲友节日康乐……

其二,《老板与厨师》

一家狗肉馆,两个人经营。生意正红火的时候,厨师憨老朴却来找老板娘辞工。为了挽留老朴,老板娘横生枝节,百般刁难,硬是要把老朴半年的工钱全部扣光。冲突之间,既道出了老板娘这样一个被丈夫遗弃的中年妇女的种种艰辛,又表现了老朴这样一个穷光棍不挣昧心钱,处处为他人着想的品格。窥一斑见全豹——普通人的心腹事,老百姓的酸与甜,尽溶其间。

其三,《买爹》

除夕夜,一个腰缠万贯的“大款”横着膀子闯进道口守卫室,甩出一叠又一叠的大票,要把守卫铁路道口的孤老头子买回家去给他当爹。老人不为所动,“贵贱不卖”。“大款”声泪俱下地述说一番自己除了钱一无所有的孤寂与惶惑,渴望人间真情。当他决定把准备买爹的钱捐给一个因家遭不幸而面临失学的孩子时,老人收下了他这个儿子,失去双亲的孩子也认他为爹,祖孙三代人紧紧抱在一处……

其四，《花雨伞》

夫妻二人打得不可开交，决定分手。办理离婚手续的前一天，相约吃顿“散伙饭”。情将断，人将散，二人都克制自我，相敬如宾，提及往事要么耐心解释，要么自我批评……说来说去，二人都意识到相互之间并没有什么“实质性问题”，多年的感情依旧。妻子喊出一声“我要回家！”扑进丈夫的怀抱，二人相挽相挽，同打一把花雨伞，走进细密的春雨之中……

上述四个小品，不时地拨动一下观众的心弦，使节日期间团聚的、未团聚的，日子过得如意的、不如意的，面对市场经济带来的新的生活形态能把握自己的、不能把握自己的各色人等都有所思，有所动，都不同程度地被激起了面对未来的热情。

第四节 综艺晚会串联脚本创作

串联脚本是综艺晚会的重要组成部分，它不但能起提纲挈领、画龙点睛、锦上添花的作用，而且能完善你无力用节目直接体现的内容，使得晚会主题更完整，气氛更浓郁，效果更强烈。

综艺晚会的文学台本，是表明创作意图、交待晚会背景和性质、强化晚会艺术效果的一种语言形态。它用文学的笔法和形象的思维渲染情绪，深化主题，表达节目画面难以表达的主旨和意境，引领观众理解与欣赏，并沉浸到节目的艺术氛围中，获得更高的愉悦和审美享受。文学台本不是一般的文字解说或诠释。它是一种充满激情的文学创作，有着特定要求的文学样式，文字简约，要言不繁。既有思想容量在内，又有文学形象色彩。其质量的高下，在一定程度上体现着综艺节目的文化品位、文学品格。

按开头、中间串联、结尾三部分，以我本人过去创作的一些脚

本为实例,介绍一些综艺晚会串联脚本的常用笔法:

开头常见样式:

其一,“开宗明义”式:

主持人 现场和电视机前的观众朋友们,大家好!火红的七月,饱融着历史的记忆;七月的火红,来自一面旗帜的辉映。自从一九二一年七月一日中国共产党宣告诞生,炎黄子孙便在红旗下开始了改天换地的斗争。八十年后的今天,青山绿水唱伟大,朗朗乾坤写光荣。您现在收看的是黑龙江电视台举办的庆祝中国共产党建党八十周年大型文艺晚会《红旗颂》!

其二,“借题发挥”式:

(A、B二位主持人,A为老年人,B为小朋友)

A 春来了?春天在哪里?

B 要我说,春天在蓝天鸽哨里,
鸽哨一响,到处都是春的消息。

A 要我说,春天在你的书包里,
背起来一阵疯跑,颠响了春的旋律。

B 要我说,春天在您的手杖里,
拄着它跟在我后面,您追赶春的足迹。

A 我的春天在你的影子里。

B 我的春天在您的目光里。

A 那么祖国的春天呢?——它在哪儿?

B 祖国的春天……在我们大家心里。

A 对呀,我们心中春光明媚,
祖国才会充满生机!

其三，“先声夺人”式：

[字幕：主持人王艳萍(黑龙江)]

王艳萍 观众朋友们，您现在收看的是现场直播：东北三省电视台联办的‘95春节晚会。

[字幕：主持人铁辉(辽宁)]

铁辉 东北三省联办春节电视台晚会今年是第三届了。头一届是我们辽宁电视台承办的《关东美》，说的是关东大地山美岭美平原美，江美河美湖泊美，森林美，农田美，金矿铁矿煤矿油矿从里往外翻着花打着滚儿拧着劲儿地美！

[字幕：主持人李艺华(吉林)]

李艺华 第二届是吉林电视台承办的《关东情》，唱的是咱东北人的乡情、亲情、手足情。离家闯关东的别情，开发大东北的豪情，建设大钢都大电站大油田大码头大企业的热情，白山情，黑水情，松辽平原处处情，化做长春四季情！

王艳萍 今天这第三届，是由我们黑龙江电视台承办的《关东人》。回首过去，发配关东的是强人，闯荡关东的是能人，逢山开路遇水架桥开荒种地采矿淘金几代艰辛创业人，如今油田里有“铁人”，赛场上有“飞人”，驾驶楼里坐着当年赶车人，呼啸奔腾继往开来有后人。今天的晚会，一派浓情献给亿万普通人。请的是名人，推的是新人，男女老少欢聚一堂——

三人合 都是关东人！

中间串联笔法：

第一种手法最为最为常见,就是从上一个内容发端,直接串联下一个节目,姑且叫做“地对地”式:

主持人 刚才有些观众朋友打来了热线电话,说关东人“宁舍一顿饭,不舍二人转”,今天这场专门为关东人办的晚会,为啥没有二人转?哪能没有呢,只不过刚才没安排上。咱们说唱就唱,说转就转。请观众朋友上眼——那儿来了一位接亲的老汉!

[接节目:二人转演唱《老汉接亲》]

第二种,离开刚刚演完的节目,从一种议论开始,逐步引向下面的节目,称它“空对地”式:

主持人 观众朋友们,说起关东人呐,往前追溯两代以上,除北方的少数民族之外,大部分是从山东、河北“闯关东”过来的。当年,老爷爷离家上路的时候,在村口告别了白发亲娘和怀着身孕的媳妇儿,怀揣着懵懂的希望,背负着亲人的目光,一步一回头,步步泪水流……等他们在黑土地上有了一番作为、创下一份家业的时候,老家的亲人大多都不在了。日子好过,心愿难偿,越好过越会想家乡。有些人在东北一辈子顽固地不改口音,为的就是保存一点跟老家的联系……电视机前的老人们,关里老家来人啦!他们带着浓浓的乡音浓浓的情,探望你们来啦!

[节目:吕剧演唱《关里关外老辈儿里亲》]

第三种,前后都不接引具体节目,用一段故事或一段议论过渡串联,我把这种笔法比做“空对空”式:

主持人 有一位共产党员叫朱洪福,他是黑龙江省虎林市第二派出所的民警。今年的二月十六日,他在回家途中路遇一伙持刀抢劫刚刚作完案的歹徒,便与歹徒进行了殊死搏斗,终因寡不敌众,身中48刀,壮烈牺牲。牺牲时他才刚刚32岁……被公安部追认为全国一级英模的朱洪福,用他短暂的一生,为当地百姓做过许许多多的好事。为他送葬那天,虎林市万人空巷,满街哭声!尤其令人感动的是,在朱洪福牺牲的那片雪地上,老百姓自发地围绕他洒下的血迹插上了32面小红旗。这32面小红旗,就是朱洪福32年光彩人生的客观纪录,也是一名共产党员无私奉献的真实写照。

[歌曲前奏起,接歌表演《党员是旗》

结尾收束形式:

其一 概括总结式:

王艳萍 共度今宵,天南地北喜气洋洋亲情切切老少欢悦家家乐;

铁 辉 共度今宵,白山黑水浓妆重彩鼓鸣锣喧春联福字处处红;

李艺华 共度今宵,姑娘小伙老头老婆高跷旱船载歌载舞唱新曲;

铁 辉 共度今宵,关东大汉英雄豪杰推杯换盏共话蓝图抒豪情。

王艳萍 一万万人同声祝福————

铁 辉 关东就是万福之地。

李艺华 一万万人并肩奋进————

铁 辉 关东驾起北国雄风。

王艳萍 关东美美景人描惹人醉；
 铁 辉 关东情情烈如酒暖寒冬；
 李艺华 关东人人材辈出一代代；
 三人合 遍地是英雄！

其二 呼吁呐喊式：

主持人 没有未来，我们今天的奋斗还有什么意义？没有孩子，为人父母的辛勤劳作怎么会有动力？一切为了孩子，为了一切孩子，孩子是我们节俭的理由，孩子是我们自信的依据，孩子是我们希望的炬火，孩子就是全世界！

其三 余音绕梁式：

A 三十年过去了，拿起放不下的是对当年那些亲人的牵挂；

B 三十年过去了，放下拿不走的是刻在这片土地上的情意。

A 三十年过去了，垅连垅的田野上一代新人屡创奇迹；

B 三十年过去了，铺挨铺的伙伴们人各一方心在一起。

A 战友重逢，握住手不放、唠起嗑没完，恨不能把一万天的思念溶进一杯酒……

B 故乡重见，抓把土也亲、喝口水也甜，恨不能将半辈子的情感播进黑土地……

[歌舞《手相握，心相约》]

综艺晚会串联脚本要求具有艺术性、音乐性、口语化。不可长篇大论、面面俱到，要尽可能与画面、节目相协调。忌用前缀后加、叠床架屋的长句表达，力求简洁明快，平实流畅，准确优美，感情充

沛,具有文学性、节奏感和音韵美,富含一定的文化内涵和文学品位。一般来说,综艺晚会撰稿人需阅历广泛,文字功夫和文学功底较深厚。串联词是一种新兴的文体,结构上呈散点式、跳跃式。不那么像一篇完整的作品,但它确实属于“这台”晚会。它不是对节目内容的简单阐释或强调,而是一种艺术强化手段,可以创造新的意境,表达新的情感。

主要参考书目

- [1] 钟呈祥主编 :《大学影视》,武汉大学出版社 2002 年版
- [2] 于爱平著 :《编剧十论》,北京广播学院出版社 1999 年版
- [3] 陈晓春著 :《电视剧创作》,北京广播学院出版社 1999 年版
- [4] 桂青山著 :《影视编剧教程》,北京师范大学出版社 1997 年版
- [5] 宋家玲、袁兴旺著 :《电视剧编剧艺术》,中国广播电视出版社 2002 年版
- [6] 贯涌主编 :《戏曲剧作法教程》,文化艺术出版社 2002 年版
- [7] 王雪梅著 :《中国广播文艺广播剧研究》,北京广播学院出版社 2003 年版
- [8] 刘晔原著 :《影视戏剧文学》,北京广播学院出版社 2003 年版
- [9] 何日丹主编 :《电视文学语言写作》,中国广播电视出版社 2001 年版
- [10] 丁牧著 :《电视剧本创作入门》,中国广播电视出版社 1999 年版

后 记

在以广播电视为特色的浙江传媒学院,我属于“从第一线引进的教师”。

调进学校之前的三十余年,大部分时间都在搞“脚本创作”——舞台艺术脚本、广播文艺脚本、电视文艺脚本的揣摩和写作,占据了我前半生的主要精力和有效生命。如今老“运动员”变成了新“教练员”,我的工作内容和思维方式势必发生很大的改变。写书,对我不算新事物,然而写关于研究规律、分析要领、传授技巧的书,好多环节都需要重新学习、认真梳理,借助他人成功的经验和路径。

大学科研活动中,有些概念很有意思——区别于与他人合作,承担的部分叫“全部”、本人的排名叫“独立”。像我这本一个人署名的书,自然是既“全部”又“独立”的专著了。当这本书稿即将付印的时候,我回头一想,根本不是那么回事!

我以为,写论著不同于搞作品,搞作品须避开他人(成功的作品)、绕开自己(先前的作品),另辟蹊径,而写论著呢?如果你不是想通过一味唱反调引起注意的话,则必然要在先人奠定的基础之上阐发自己独到的见解,诠释自己独特的经验。凡“规律”必具共性,称“技巧”必采众长,如果所有的专家都各执一词,让后人何以遵循?

我筹划这部书的写作,第一个动作不是编提纲、想布局,而是开列一个名单:钟呈祥、张凤铸、贯涌、王雪梅、刘烨原、朱宝贺、桂

青山、宋家玲、何日丹……通过各种渠道,找来这些名家、师长的著述,以及于爱平、陈小春、丁牧等年龄比我小“成气候”却比我早的“劲旅”作品,研究他们的观点主张、引述经典、行文体例、表述方式,然后手持“学”和“避”两把卡尺,安排自己的布局谋篇。可以说,在我开笔之前,上述大家已经为我奠定了基础。

在具体操作中,我就更不敢宣称“全部”和“独立”了——首先是我的夫人杨维玲,上班忙工作,回家来当我的“老秘”,资料的查阅、购买和筛选,初稿校对,清样校对,几乎全部由她包揽;其次是我的外甥张敬宇、侄女王静雨,还有我的学生卢高峰、小同事贺潇潇,他们都是我的“电脑教师”,帮我打字、排版、拷盘,解决技术设备方面的问题。原书稿中最后一部分是“附录:本人各类脚本范例”(因全书篇幅过长,编辑建议将这部分删掉了),那些包括电影剧本、电视剧本、广播剧本、晚会脚本、歌词、小品等形式的十几万字作品,几乎全部是他们根据手写或铅印文稿打出来的,有些甚至是从录制完成的广播电视节目中“扒”下来的!

本书面世之际,我首先想到的是谢忱。书中的每一页,都记录着我由衷感谢的上述名人、友人、亲人,还有身边的同仁。

王国臣
2004年7月