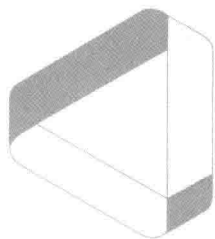


拉片子 **2**
PERUSAL OF SELECTION
结构主义编剧法讲义
STRUCTURALISM SCREENWRITING DISCOURSE

杨健 著

作家出版社



拉片子 2
PERUSAL OF SELECTION
结构主义编剧法讲义
STRUCTURALISM SCREENWRITING DISCOURSE

杨健 著

作家出版社

图书在版编目(CIP)数据

拉片子. 2, 结构主义编剧法讲义 / 杨健著. -- 北京: 作家出版社, 2019.1

ISBN 978-7-5212-0194-9

I. ①拉… II. ①杨… III. ①电影编剧—基本知识 ②电视剧—编剧—基本知识 IV. ①I053.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第198161号

拉片子2: 结构主义编剧法讲义

作者: 杨健

责任编辑: 钱英 杨新月

封面设计: 张爽

出版发行: 作家出版社

社址: 北京农展馆南里10号 邮编: 100125

电话传真: 86-10-65067186 (发行中心及邮购部)

86-10-65004079 (总编室)

E-mail: zuoja@zuoja.net.cn

<http://www.haozuoja.com> (作家在线)

印刷: 三河市北燕印装有限公司

成品尺寸: 185×260

字数: 300千

印张: 20.75

版次: 2019年1月第1版

印次: 2019年1月第1次印刷

ISBN 978-7-5212-0194-9

定价: 58.00元

作家版图书, 版权所有, 侵权必究。

作家版图书, 印装错误可随时退换。

目 录

说 明	1
导 言	4
一、编剧学的发展状况	4
二、谭霏生的“情境本体论”	5
1. “情境逻辑模式”是编剧创作模式和创作思维方法	
2. 情境与情节的体用结构	
3. “情境本体论”的重要意义	
三、结构主义编剧法——创作思维活动的规则和系统方法	8
1. 情境领域是创作主体思维活动的重要领域	
2. 结构主义编剧法的科学方法论和哲学辩证法	
3. 结构主义编剧法的创作思维活动的逻辑规则	
4. 重新梳理编剧法的理论——情境与情节的关系	
5. 创作思维的共时形式：思维空间图式	
6. 结构主义编剧法的创作程序	
第一讲 结构主义编剧法的基础概念、基本技法和创作程序 《理智与情感》《傲慢与偏见》	
第一章 电影《理智与情感》——基础概念、基本技法和创作程序	19
第一节 创作构思：主题概念、情境建构、情节布局	20
一、主题概念——主题的概念化：主题分形	20

1. 小说主题和影片的主题体现	
2. 主题的概念分形与情境分形	
二、情境建构——主题的情境化：情境分形	27
1. 环境分形	
2. 人物关系分形	
3. 事件分形	
4. 主题情境的场面化——“情境逻辑模式”的运用	
三、情节布局——情境的情节化：情节分形	47
1. 情节分形——迭代、递归的结构	
2. 双线情节的交替对称发展	
3. 主题陈述	
4. 写作提纲	
第二节 场面写作与场面分析：情境构成、动作推演、情节编排	53
一、全剧开场	54
1. 开场的情节提要	
2. 开场的情境形式结构——情境矩阵	
3. 开场的情节结构细纲	
4. 场面分析	
二、开端部	56
1. 开端部的情节提要	
2. 开端部的情境形式结构——情境几何图式	
3. 开端部的“情境逻辑模式”图式	
4. 开端部的情节结构细纲	
5. 场面分析	
未发现而突转	
三、发展部	69
1. 发展部的情节提要	
2. 发展部的情境形式结构——情境几何图式	
3. 发展部的“情境逻辑模式”图式	
4. 发展部的情节结构细纲	
5. 场面分析	
四、高潮部	82
1. 高潮部的情节提要	
2. 高潮部的情境形式结构——情境几何图式	
3. 高潮部的“情境逻辑模式”图式	
4. 高潮部的情节结构细纲	
5. 场面分析	
过场戏、点送、画面小品、台词要上口、停顿	
五、结尾部	99
1. 结尾部的情节提要	

2. 结尾部的情境形式结构——情境几何图式
3. 结尾部的“情境逻辑模式”图式
4. 结尾部的情节结构细纲
5. 场面分析
 台词写作要“身处其地，模写其似”

第二章 电影《傲慢与偏见》——基础概念、基本技法和创作程序	110
第一节 创作构思：主题概念、情境建构、情节布局	110
一、小说创作与电影改编	110
1. 小说创作的时代背景：法国大革命与英国工业革命	
2. 英国如何能够避免革命	
3. 奥斯丁的创作原型与创作母题：谈婚论嫁	
4. 奥斯丁的婚姻世态小说	
5. 奥斯丁小说中的成长主题	
6. 电影剧本改编：社会平等主题与写实风格	
二、主题的概念分形	115
1. 主题意象和主题概念	
2. 主题的概念分形	
3. 由概念分形到情境分形	
三、主题的情境分形	118
1. 人物关系分形	
2. 事件分形	
3. 环境分形	
四、情节分形	134
1. 迭代与递归	
2. 全剧结构大纲	
五、主题陈述	136
第二节 场面写作与场面分析：情境构成、动作推演、情节编排	137
一、开端部	137
1. 开端部的情节提要	
2. 开端部的情境形式结构——情境几何图式	
3. 开端部的“情境逻辑模式”图式	
4. 开端部的情节结构细纲	
5. 场面分析 电影的空间结构是第一性的、镜头语言结构与场面空间结构、剧作者要“身代梨园”	
二、发展部	150
1. 发展部的情节提要	
2. 发展部的情境形式结构——情境几何图式	
3. 发展部的“情境逻辑模式”图式	
4. 发展部的情节结构细纲	

5. 场面分析	
三、高潮部	162
1. 高潮部的情节提要	
2. 高潮部的情境形式结构——情境几何图式	
3. 高潮部的“情境逻辑模式”图式	
4. 高潮部的情节结构细纲	
5. 场面分析	
长镜头（景深镜头）理论与场面实体、截断法	
四、结尾部	172
1. 结尾部的情节提要	
2. 结尾部的情境形式结构——情境几何图式	
3. 结尾部的“情境逻辑模式”图式	
4. 结尾部的情节结构细纲	
5. 场面分析	
情节高潮与情境高潮	

第一讲 结语 影片的对称结构模型

一、人物性格的对称分形与对立统一运动	190
二、滑移对称——情境的共时设置和情节的历时陈述	191
三、映射——情节上的对称关系	192
四、情节的迭代、递归与层级嵌套	194
1. 迭代与递归——共时对称结构	
2. 嵌套——整体与部分的结构关系	

第二讲 情境形式结构、情境场面结构、情节叙事结构 《道路》《塞尔玛与路易丝》

第三章 电影《道路》——情境形式、情境场面、情节叙事

第一节 创作构思：立意命题、情境建构、情节布局	200
一、《道路》创意的产生和主题的形成	200
1. 主题意象的浮现——创意从潜意识中产生	
2. 主题人物形象出现——人物原型的启示	
3. 主题的形成	
4. 《道路》创作构思的路径——从主题意象到主题概念	
二、《道路》的情境建构——情境分形	204
1. 主题的人物关系化——从意象联想到概念分形	
2. 主题的事件化——功能人物设置	
3. 主题的环境化——写实主义与意象暗示	
4. 主题情境化的图式	

三、《道路》的情境形式结构和实体结构	209
1. 情境矩阵与情境六面体	
2. 主题概念框架与情境六面体	
四、情节的迭代、递归结构和情节主题陈述	213
1. 情境的设局法、演局法和情节的布局法	
2. 全剧结构大纲和情节的迭代、递归	
3. 情节的主题陈述——鱼骨图	
第二节 场面写作与场面分析：情境构成、动作推演、情节编排	216
一、全剧的“情境逻辑模式”和情节布局	217
二、开端部	217
1. 开端部的情节提要	
2. 场面分析：“情境逻辑模式”图式和情节编排	
情境结构与情节结构的统一图式、情节编排与场面连缀、情境存在与情节叙事	
三、发展部	232
1. 发展部的情节提要	
2. 场面分析：“情境逻辑模式”图式和情节编排	
演员的双重身份、台词的双重功能	
四、高潮部	246
1. 高潮部的情节提要	
2. 场面分析：“情境逻辑模式”图式和情节编排	
五、结尾部	255
1. 结尾部的情节提要	
2. 场面分析：“情境逻辑模式”图式和情节编排	
第四章 电影《塞尔玛与路易丝》——情境形式、情境场面、情节叙事	259
第一节 创作构思：类型叙事、情境建构、情节布局	259
一、创意的产生和叙事的形成	259
1. 影片创意的产生	
2. 影片融合了强盗片、公路片、西部片的类型叙事	
3. 影片多方面借鉴了《邦妮和克莱德》	
4. 女权主义的主题	
二、主题的情境分形	264
1. 情境矩阵和情境六面体	
2. 人物关系的分形设置	
3. 环境的分形设置	
4. 事件的分形设置	
三、从情境分形到情节分形	273
1. 情境运动与情节发展的体用统一结构	
2. 人物性格的对称发展结构	
3. 全剧结构大纲	

四、主题陈述——女权主题的辩证逻辑推演	276
第二节 场面写作与场面分析：情境构成、动作推演、情节编排	279
一、开端部	279
1. 开端部的情节提要	
2. 开端部的“情境逻辑模式”推演	
3. 开端部的情节结构细纲	
4. 场面分析	
情境定性的发展	
二、展开部	291
1. 展开部的情节提要	
2. 展开部的“情境逻辑模式”推演	
3. 展开部的情节结构细纲	
4. 场面分析	
三、递进部	301
1. 递进部的情节提要	
2. 递进部的“情境逻辑模式”推演	
3. 递进部的情节结构细纲	
4. 场面分析	
“情境逻辑模式”是一个观众移情模式	
四、高潮部	307
1. 高潮部的情节提要	
2. 高潮部的“情境逻辑模式”推演	
3. 高潮部的情节结构细纲	
4. 场面分析	
第二讲结语 影片的情境结构理论和公路片的情节结构模型	313
一、情境形式结构与情境实体结构	313
1. 情境的形式结构与实体结构	
2. 情境实体的场面运动结构	
二、公路类型片的情境结构和情节结构	317
1. 两部影片的情境结构重演和情节过程重演	
2. 两部影片的旋转对称结构	
3. 情境和情节运动的规矩	
主要参考书目	321

说 明

《拉片子2：结构主义编剧法讲义》为中央戏剧学院戏剧文学系本科三年级编剧创作专业的编剧法讲义，它采取拉片子的方法，结合影片案例，讲授结构主义编剧法的基础理论和基本方法，说明和示范编剧法在创作构思到场面写作的全过程中的具体运用。

《拉片子2：结构主义编剧法讲义》是在《拉片子1：电影电视编剧讲义》的教学基础上，开设的一门编剧创作理论课程。《拉片子1》是二年级教学课程，《拉片子2》是三年级教学课程，它是在学生们熟悉和掌握了编剧理论基础之后，进行的更高一级的编剧课程。

《拉片子1》的编剧法理论，属于传统编剧理论范畴，教学内容为情节结构的布局、编排；《拉片子2》的教学内容，属于创新理论，教学内容为创作构思的思维方法和数理工具的运用。

结构主义编剧法是在谭霈生的“情境本体论”的基础上，吸收了结构主义和几何分形学等理论形成的编剧创作理论和方法。结构主义编剧法的理论体系，产生了诸多新的概念。讲义一方面要介绍新的理论体系，另一方面要对诸多基础概念进行重新诠释。

在第一讲，介绍剧本创作的全过程，并结合影片案例，说明结构主义编剧法的基础理论、基本方法，内容侧重情境形式的说明。

在第二讲，介绍剧本创作的全过程，结合影片案例，深入进行理论说明和论证，同时对一些场面写作的基础概念（情境的实体场面、情境与情节的关系）进行介绍说明，内容侧重介绍情境实体场面的构成和“情境逻辑模式”的推演方法。

两讲（各两章）的教学内容如下：

第一讲：以奥斯丁的两部小说改编的电影（《理智与情感》《傲慢与偏见》）为教材，结合影片案例，介绍从创作构思到场面写作的程序，内容侧重介绍情境形式结构的建构，说明情境几何图形的运用方法。

第二讲：以两部公路片为电影教材（《道路》《塞尔玛与路易斯》），结合影片案例，介绍说明创作构思的不同路径和方法，内容侧重介绍情境实体结构（场面）的建构，说明“情境逻辑模式”的推演方法。

在剧本创作过程中，存在两个性质不同的阶段——创作构思阶段和场面写作阶段。根据创作实践的规律，每章分为前后两节，内容如下：

创作构思：情境形式结构，形式关系的分析，对称分形与情境几何体。

场面写作：情境实体结构，影片场面的分析，“情境逻辑模式”的推演。

在第一节的创作构思中，主要内容是情境形式结构的建构，侧重运用数理逻辑和几何工具对总情境进行形式建构和情境逻辑推演。结合剧本的构思过程，介绍对称分形的图式方法，完成结构大纲的设计。

在第二节的场面写作中，主要内容是情境实体结构的形成，包含场面实体结构的创作构思，“情境逻辑模式”对人物内外部动作的推演。结合拉片子的场面分析，介绍“情境逻辑模式”在场面建构中的运用、场面与场面之间的流动、情境定性与情节定在的同构性。

我们在这里所说的创作构思、场面写作，并不是真正意义上的构思和写作，只是根据原剧本和完成影片，以拉片子的方式，进行模拟性的复盘重演。其目的是借助影片的具体案例，对剧本的构思、写作进行数理逻辑的图解，演示如何进行构思、写作的思维方式、方法。

《拉片子2》的教学方法与《拉片子1》的方法是相同的。二者都是根据课堂讲义编纂而成的。讲义以电影的拉片子为基础，每一部影片的分析具有相对的独立性和教学单元性。在拉片子过程中，会根据案例的情况相机进行概念说明。案例教学的优点在于，重视作品自身的系统性，通过作品的整体关系帮助学生理解概念之间的有机联系，使概念易于理解，切合创作实践的需要。它的不足之处是，说理上有随机性，散漫、纷杂，理论系统性不够突出。笔者认为对概念的切实理解是专业化的基础。拉片子的案例教学法，侧重于概念理解，强调创作实践，只有在融会贯通的基础上，才能真正实现对理论体系的掌握。

《拉片子2》的教学内容不同于《拉片子1》。《拉片子1》的理论内容集中于情节结构，主要介绍剧本的情节结构方法，基本不涉及创作构思的内容。《拉片子2》的主要内容转向情境结构，侧重介绍剧本创作构思的思维活动和数理逻辑、几何图形。

《拉片子2》与《拉片子1》在体例上有所不同。《拉片子1》是先进行影片场景的拉片分析，再进行影片的主题思想、人物塑造、情节结构的理论分析。《拉片子2》的顺序相反，先进行影片构思分析，再进行拉片子的场面说明。我们不再通过影片场景来诠释剧本内容，而是正相反，从剧作来看银幕场景的呈现，检验剧作的不足之处。

《拉片子1》是对创作成品（情节结构）的分析，《拉片子2》则是对创作方法的分析。前者是对剧本——客体对象的分析，后者更侧重对创作过程——主体思维活动的分析。

本讲义选取的四部影片是从若干教学影片中选择出来的，影片在中戏戏文系本科三年级的戏剧创作班、电视剧创作班，以及本院组织的几届编剧研修班的课堂上，进行过五学年的讲授。

讲义采用双片案例的教学方式。所谓双片案例，指每一讲的两部教学影片在主题思想、情境设置、结构类型方面，具有自相似性。通过相似案例可以反复阐释和求证某些法则，以便达到科学论证和建立范式的目的。

本讲义在拉片子的过程中，结合影片案例对一些表演、导演内容进行介绍和说明。作为一名剧作者有必要了解表演、导演方面的相关知识。相关介绍也有助于我们对于场面情境实体概念的理解。

《拉片子2》介绍创作思维的数理逻辑和科学方法，结合案例说明图式、图法的运用。讲义运用的数理工具，内容没有超出高中数学、几何课程的范围。

本讲义的教学内容，超出了传统编剧法的范畴，有许多新的创作理论与技巧方法。在教学上，存在着两方面的困难：对于缺少结构主义等相关知识的学生来讲，存在知识环节衔接上的困难；对于缺少剧本创作经验的本科学生来讲，存在理解和掌握创作构思方面的困难。在教学过程中，针对不同的教学对象，在教学内容和方法上，应各有侧重，或偏重相关理论的说明，或细化创作构思的分析。

在创作专业三年级教学中，我们对结构主义和分形几何学只作简要介绍，主要教学内容侧重在结合案例说明图式、图法的运用。教学实践表明学生们还是能够理解理论和掌握相关工具，达到主要的教学目的。

《拉片子2》是在拙作《创作法：电影剧本的创作理论与方法》的基础上形成的。笔者用该书作讲义的基础，进行了五年的教学实践，其间对书中提出的结构主义创作理论和方法作了深化、拓展，并进行了广泛的求证。笔者根据本科三年级教学的需要，撷取了其中较为成熟的部分教学内容和科研成果，编写成了《拉片子2》。相关的教学情况编入了《探索与求证 2012—2017：结构主义编剧法课堂作业选编》，可供感兴趣的同仁们参考。^①

^① 《创作法：电影剧本的创作理论与方法》（杨健著），北京：作家出版社，2012；《探索与求证 2012—2017：结构主义编剧法课堂作业选编》（杨健选编），北京：作家出版社，2018。

导 言

本讲义是一本结构主义编剧法的教材，它有别于一般编剧法的独特之处在于，研究的对象不是电影或戏剧的情节结构，而是剧作者的创作思维方法。讲义要介绍的结构主义编剧法，用理性的、数理逻辑的方法，提出具有普遍意义的创作思维活动的规范，指导剧本由创作构思到场面写作的整个过程。

本讲义的结构主义编剧法是在近些年的教学科研和授课实践中逐步形成的，它还是一门正在发展中的理论，有待于进一步的成熟、深化和求证、纠错，经受更广泛的编剧创作实践的检验。

讲义涉及的理论内容是跨学科的，内容多而杂，有必要通过导言进行简略的说明介绍。导言共分三个部分：

编剧学的发展状况。

谭霈生的“情境本体论”。

结构主义编剧法的理论内容。

这篇导言并不是对结构主义编剧法的全面介绍，只是对教材内容进行必要的理论说明。它可以为关注该理论的专家、读者和可能使用教材内容的同仁提供一些参考。笔者认为导言的部分内容，可以有选择地运用于本科教学。

一、编剧学的发展状况

为了说明结构主义编剧法建立的意义，需要对编剧学的历史发展状况和核心理论问题作一些介绍说明。

亚里士多德在《诗学》第六章中说：“悲剧的目的不在于摹仿人的品质，而在于摹仿某个行动。”他还说：“悲剧艺术的目的在于组织情节（亦即布局）”，“情节乃悲剧的基础，有似悲剧的‘灵魂’，‘性格’则占第二位”。^①亚里士多德提出悲剧具有“动作”和“情节”两种本质性特征，在遗存下来的残稿中，人们没有发现亚里士多德说明这二者关系的内容。传统编剧学根据《诗学》的理论，将“动作—情节”作为戏剧的本体，它实际上是一种二元论。长期以来，编剧学的理论研究主要集中在情节结构方面，在结构方面形成了较为系统的理论，而在创作方法的

^①〔古希腊〕亚里士多德／〔古罗马〕贺拉斯：《诗学·诗艺》，罗念生、杨周翰译，北京：人民文学出版社，1962，第19、21页。

研究方面一直采取经验主义的方法，未能形成系统的理论。

英国编剧学家阿契尔在 20 世纪之初，曾经说：“写剧本没有规则可循。当然，要提出一些反面的忠告——劝初学者不要如何如何，这是容易的。但这些‘不要’大多都很显而易见，而那些并不显而易见的‘不要’，却又常常并不可靠。”“除了那些由最浅显的常识所决定的规则外，并没有任何绝对的规则。”“如果说在编剧的艺术中有哪一部分是可以教的，那么，这也仅仅是这门艺术中最必不可少的基本原理，而绝不能被误解成是这门艺术最根本的、神妙难言的秘密”。^①所以，传统编剧法只是一门“结构艺术”，它缺少“最根本的、神秘难言的秘密”——创作思维的原理。

清代著名的戏曲作家、理论家李渔认为：创作构思如同“造物之赋形”，“当其精血初凝，胞胎未就，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势”。而情节布局如“工师之建宅”。^②前者属于天地造物之功，后者属于人为工师之法。结构布局之法可传，构思造物之术难言，“此理甚难，非可言传，止堪意会”。“非不欲传，不能传也。若是则诚异诚难，诚为不可道矣。”^③阿契尔和李渔所说的“不能传”的“最根本的、神妙难言的秘密”指的就是创作构思的形式规则。

编剧学作为一门指导创作实践的学科，本学科的核心领域：创作方法的研究，属于思维活动领域，它一直被视为一个“黑箱”，难以规则化和模型化。创作活动只能凭借剧作者的直觉、灵感，或是所谓的形象思维的联想方法。编剧创作理论多数是一些零散的、不成系统的经验，其中还夹杂着一些错谬的观点。长期以来，编剧学的理论着重研究和分析戏剧、电影的主题思想、情节内容和情节结构，而有意避开了创作思维规律的研究。编剧创作理论是传统编剧学一直无法攻克的理论难题，编剧创作实际上成为一个以经验主义为主的理论范畴。

近些年来，好莱坞的编剧理论大量译介到国内，对中国的编剧创作有着很大的影响。好莱坞的编剧理论著作，在谈及创作问题时大多采用经验主义的方法，通过归纳逻辑得到一些碎片式的、相互矛盾的创作理论。人们普遍认为创作理论不可能完全形式化，经验化和碎片化是不可避免的。“这种实用主义以为一种信念的真理性的唯一试金石，就是它是否有用。”“归纳法的可靠性，是一个困难的问题。实用主义解决这个困难问题的办法是说：我们要生存下去，所以我们必须假设归纳法是可靠的。”^④

编剧学顾名思义是一门有关编剧创作思维的学科，仅有情节结构理论而没有创作理论的编剧学，如同一栋缺少主梁的建筑，难以真正地矗立起来。编剧学如果缺失了它的主要部分——创作方法，不能说是一门健全的学科。

在谭霈生的《戏剧本体论》发表之后，编剧学的理论状况有重大的改观，该著作提出的“情境本体论”为编剧学科的发展提供了新的理论范式，为编剧创作理论的发展，奠定了基础。下面，我们来介绍“情境本体论”。

二、谭霈生的“情境本体论”

谭霈生的《戏剧本体论》（2005）是一部在国内戏剧理论界引起广泛反响和深远影响的著

① [英] 威廉·阿契尔：《剧作法》，吴钧燮、聂文杞译，北京：中国戏剧出版社，1964，第3、4、8、9页。

② [清] 李渔：《李笠翁曲话》，北京：中国戏剧出版社，1962年第二版，第3—4页。

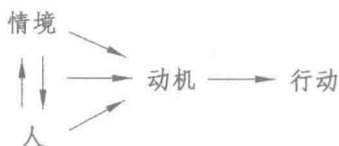
③ [清] 李渔：《李笠翁曲话》，第2页。

④ [英] W·C·丹皮尔：《科学史：及其与哲学和宗教的关系》，李珩译，北京：商务印书馆，1987，第590页。

作，谭霏生在著作中指出：情境是“人的生命活动的规定形式和实现形式”，戏剧的本体构成形式是情境。^①“情境本体论”的理论，揭示了编剧创作的核心环节：情境建构，它包含这样的思想：将编剧学以客体对象——情节为本体的形式，转变为以主体的创作思维为对象的——情境形式，这是编剧学向思维科学迈出的重大一步。

谭霏生引用诸多哲学家、戏剧家的理论，强调情境的本体性质。狄德罗指出：情境是一个时代的社会背景和它的具体、特殊的环境。情境是促使人物产生特有动作的客观条件，是戏剧冲突爆发和发展的契机，又是戏剧情节的基础。^②萨特认为：戏剧的目的在于探索一切人类历史中具有普遍性的情境，以及人在情境中的选择行动。马丁·艾思林称，情境是“具有现实世界的一切特性”的“最具体的形式”。^③

谭霏生在“情境本体论”中，确立了情境与人物活动的密切关系，进而建立了“情境逻辑模式”。“情境逻辑模式”理论，揭示了情境中的人物动机和行动的形成、发展的机制。该理论指出：“任何个体的人，其内心世界打破静态而欲‘向外发生作用’，基本的条件正是情境的影响、推动和刺激作用，也就是说，要借助情境的动力。据此，我们也可以说：情境乃是人的内心与行动交合的具体的实现形式。”^④他将这一“情境逻辑模式”图示如下：



谭霏生指出：“欲使人物能够通过丰富有力的动作以实现人格的自满自足，必须为人物提供具有足够张力的情境，使每一动作都能在‘情境—动机—动作’的因果逻辑中显现出合情理性。”^⑤

“情境逻辑模式”为探索编剧创作的理论“黑箱”，提供了“形式—结构”的方法论。“情境逻辑模式”是一个十分重要的编剧创作的情境结构模式和创作思维的逻辑方法。

1. “情境逻辑模式”是编剧创作模式和创作思维方法

情境实体构成和运动是创作构思中的混沌不清的领域，“情境逻辑模式”将这一部分的创作思维的混沌形态，上升为创作思维的逻辑模式。所以，我们说“情境逻辑模式”不仅是情境实体构成的模式，也是引领创作思维的逻辑规则。

情境形式结构与情节叙事结构的本质区别，在于“情境”是一种创作主体的思维结构——剧作者头脑中的内景，而不是语言叙述的外景。“情境逻辑模式”将这一思维形式提炼出来，成为情境实体场面构成和人物行动演绎的基本模式。剧作者可以凭借这一中介形式，有效地展开创作思维活动。

“情境逻辑模式”说明了动作形成的模式，也解答了情节在情境基础上形成的原理，从而揭示了人物的“动作—情节”构成的内在机制。

“情境逻辑模式”包括了：情境形式构成的因素，以及情境实体的结构、动作构成的机制。

① 谭霏生：《谭霏生文集·戏剧本体论》，北京：中国戏剧出版社，2005，第313页。

② 谭霏生主编：《戏剧鉴赏》，北京：高等教育出版社，2004，第87—124页。

③ [英] 马丁·艾思林：《戏剧剖析》，罗婉华译，北京：中国戏剧出版社，1981，第10、11、13页。

④ 谭霏生：《谭霏生文集·戏剧本体论》，第114、118页。

⑤ 谭霏生：《谭霏生文集·戏剧本体论》，第145、313页。

创作构思“神妙难言的秘密”，在“情境逻辑模式”中得到“形式—结构”的体现。它们就是李渔所言的“造物之赋形”的方法。

“情境逻辑模式”树立了编剧学的理论新范式：用主体思维的情境结构取代客体对象的情节结构的地位，以前者统领后者。“情境逻辑模式”不但确立了剧作者主体思维的中心位置，同时也为实现思维主体与对象客体的统一性奠定了基础。它使我们从人的主体精神去理解戏剧创作，这是编剧学向思维科学迈出的重大一步。“情境逻辑模式”理论发现，使编剧学成为一门真正意义上的完整学科。

编剧学理论的主要任务，在于探索创造性思维的规则形式，这是一个心灵的、精神的、意识的领域，它是将创作思维加以形式化、结构化的学科。正因为它是如此奥秘，所以思维的产物—情节结构最早被人们所认识，而体现了思维“形式—结构”的情境结构却一直未能被发现。“情境本体论”产生的成果之一，就是创作思维方法这一“神妙难言的秘密”的揭示。正是在这一点上，我们将“情境本体论”视为编剧学方面的巨大成就。

2. 情境与情节的体用结构

谭霈生站在“情境本体论”的高度，将戏剧分为两个形式系统：情境结构系统和情节结构系统，情境是情节的形式基础和内容实体，后者是前者的叙事性体现。情境结构系统是场面实体形成的逻辑，也是情节构成的内在机制。谭霈生说：“情境乃是情节的基础，情境的变化构成情节的实体内容及其发展的历程。”“情境的运动与情节的发展是相互联系的，后者以前者为基础，前者往往融于后者之中。”^①

丁涛教授解释说：“‘情境逻辑模式’有着两个层级的系统：一个是‘情境逻辑模式’自身的结构构成”，“第二个结构系统，则是‘情境逻辑模式’与场面、情节、悬念、冲突、叙事、假定性之间的逻辑关系”。也就是说，模式自身包含着形式结构和实体结构两部分。^②

亚里士多德在《诗学》中说：一部戏“由起始、中段和结尾组成”。^③亚里士多德所说的这种三段式结构，既是情节的统一结构，又是动作的整一结构。《诗学》的戏剧本体论中，隐含了人物动作与情节叙事之间的二元结构。这一本体理论，忽略了动作构成的情境基础，没有说清动作与情节的内在关系。“情境本体论”将情境作为动作与情节整一性的基础，将情节统一性作为情境运动的外部体现。也就是说，“情境本体论”用“情境—情节”的体用结构，取代“动作—情节”的二元结构，将后者深化为一种新的复合性结构，从而透彻地说明了戏剧与叙事的对立统一关系。新本体论圆满解答了编剧学领域中的戏剧与叙事、存在与语言等诸多方面的理论分歧。

3. “情境本体论”的重要意义

谭霈生将情境看成是“人格的规定形式和实现形式”，在哲学高度上将主体性的人放在情境的中心位置，将情境看成是主体的情境。他说：“当我们把情境作为人的生命活动的规定形式和实现形式的时候，也就意味着，所谓‘戏剧的本体’也就是情境中的人的生命的动态过程。”^④“情境本体论”揭示了，人的主体性所处的情境，它对主体性的客观约束与主体自由的

① 谭霈生：《谭霈生文集·戏剧本体论》，第216页。

② 丁涛：《戏剧本体的守望：谭霈生戏剧理论思想“内生性”探源》，《艺术学界》第十辑，南京：江苏美术出版社，2014，第64—65页。

③ [古希腊]亚里士多德：《诗学》，陈中梅译，北京：商务印书馆，1996，第74页。

④ 谭霈生：《谭霈生文集·戏剧本体论》，第313页。

可能性。

“情境逻辑模式”强调“个性与情境的契合，情境的推动力与凝聚力使个性凝结成具体的动机”，由此构成人物动作的“驱力”。^①从人的主体性存在为出发点去建构戏剧情境，从而实现情境的主体性。

“情境本体论”所采取的“形式—结构”的学术方法，为学科发展带来了方法论的启示，将编剧学带出了经验主义的历史泥淖。“情境本体论”的提出，改变了戏剧学的基础理论和编剧学的基本面貌，形成了编剧学科的新理论范式。

托马斯·库恩在《科学革命的结构》一书指出：一个理论要成为范式，必须具备两个条件，第一，它解决了旧范式所不能解决的问题，开拓了新的认识领域，扩大和解决了研究范围和背景条件，具有发散性思维的特点；第二，它留下了有待解决的问题，为科学界集中力量攻克难关准备了条件。范式保证了问题有确定的解，并赋予围绕这些问题展开的研究以崇高的价值。新范式决定了研究的问题、方向、方法等等。“新理论意味着支配常规科学原来实践的许多规则发生改变，因此新理论必不可免地要对他们已经成功完成了的许多科学工作加以重新审视。”^②“情境本体论”正是这样的经典范式，它是传统编剧学在当前的历史阶段所产生的新研究范式，这一范式通过对学科中的关键性、全局性的问题的提出和解决，描述了一幅关于本学科发展的整体图式。

三、结构主义编剧法——创作思维活动的规则和系统方法

本讲义的结构主义编剧法，属于结构主义在编剧学科的一个支系。有许多戏剧理论家发表了结构主义的文章，我们在这里讲授的结构主义编剧法是借鉴和吸收了结构主义理论和几何形学，在谭霈生的“情境本体论”的基础上建立起来的一种编剧理论，它以创作思维规律的探索为主要课题，以编剧法的科学化建设为努力方向。

我们在这里所讲的结构主义编剧法与传统编剧法的不同之处在于，它的研究方向由客体对象的情节本体论，转为研究主体性的创作思维的情境本体论，将编剧法研究的核心目标，确立为创作思维规律的掌握，将编剧学视为一个思维科学的领域。

1. 情境领域是创作主体思维活动的重要领域

以往编剧学的主要研究对象是情节，这一对象不是剧作者创作活动的思维过程，而是思维活动的结果。编剧学的情节剖析，在形式上就如同人体解剖学一样。黑格尔在《精神现象学》中指出：医生们都知道，通过人体解剖获得的有关生命知识是有缺失的，“解剖学是就身体各部分之为僵死的存在物而取得知识”，解剖学的医学“尚未占有事实本身，尚未占有这门科学的内容”，特别是关于生命奥秘的了解。^③

编剧学所面对的情节，如同解剖学面对一具尸体一样，它们已失去了作品诞生、成长的生命过程和生命活力。从情节结构中寻找使剧作诞生的奥秘，就如同解剖者从尸体解剖中，在“身体各部分之为僵死的存在物而取得知识”，在“神经、肌肉”中寻找生命本质那样，那是

① 谭霈生：《谭霈生文集·戏剧本体论》，第118页。

② 〔美〕托马斯·库恩：《科学革命的结构》，金吾伦、胡新和译，北京：北京大学出版社，2012年第二版，第5页。

③ 〔德〕黑格尔：《精神现象学》（上卷），贺麟、王玖兴译，北京：商务印书馆，1979年第二版，第1—2页。