

引言：作为叙事艺术的影视剧作

这是一本关于影视剧作叙事艺术的书。

剧本是一剧之本,这个“本”,是基础的意思。那么“基础”之说,从影视剧作自身的审美特征看,其内涵又是什么呢?

有一种普通的说法是:影视剧主要靠故事支撑,然后有赖一二个大牌演员领衔,就可望卖座或提高收视率。似乎剧本的“基础”之说主要在剧作故事的选择上。其实这个说法从剧作的意义上审视,既系统又含糊。事实上,有了好故事,未必一定能编写出好剧本;而有些看似很寻常的故事,在一些用心的编剧的笔下,却会令人有耳目一新之感。

《泰坦尼克号》,20世纪初美国底层社会一个小伙子与上流社会一个小姐之间的爱情故事,近乎中国传统戏剧中穷才子与富家女私订终身之类的模式,并无什么新意,饰演男女主人公的演员当时也算不上什么大牌。可就是这部影片,上映不久即风靡全球,创下近年来美国好莱坞票房价值又一个高峰。人们在津津乐道于它制作的精良、新颖时,有没有想到它剧作上的可圈可点之处?

《法国中尉的女人》,根据同名长篇小说改编,被公认是小说改编为电影的成功范例。其实在哈罗德·品特着手改编之前,不少编剧已曾尝试着这部长篇小说的改编,前后断续12年,却都告失败。故事的原型都依照原著的,为什么惟有哈罗德·品特的改编能获得成功呢?

又如《秋菊打官司》,张艺谋继《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》之后执导的又一部力作。它与《红高粱》等一样,也是以中国女性为题材的故事,连女主角的饰演者都是同一个演员。然而影片上映后,不论普通观众还是电影专家们,都认为《秋菊打官司》

比起《红高粱》等,属‘别具模样’的影片。所谓‘别具模样’,是何模样?难道仅仅指影片故事背景的“别具模样”,或者仅仅指影片女主人公造型上的‘别具模样’?”

与电影相比,电视剧,尤其是电视连续剧,对故事的依赖程度倒确实要强得多,制片商常常据此预测未来制成品的卖点。然而,问题还有另一面,既然是连续剧,那么,再好的故事也总要化解在数十集、上百集中连续展示出来,并吸引观众连续收看。可见,再好的‘卖点’仍然是所编的故事要能够‘吸引观众连续收看’。事实上,要实现这一目标并非易事,有收视率为证:

1997—1999 年电视各频道最高收视率统计表①

序号	频 道	节目名称	播放时间	最高收视率 播放时间	最高值	平均值
1	上视八	《还珠格格》	1999.1.4— 1999.1.30	1999.1.30	54.78%	38.26%
2	东视二十	《儿女情长》	1997.2.17— 1997.3.16	1997.3.14	54.97%	35.67%
3	有线一套	《天地男儿》	1998.3.25— 1998.4.14	1998.4.14	48.44%	35.81%
4	有线一套	《900 重案追凶》	1998.7.12— 1998.7.26	1998.7.26	43.25%	34.93%
5	东视二十	《夺子战争》	1997.8.12— 1997.8.22	1997.8.21	38.76%	31.94%

1997—1999 年电视各频道最低收视率统计表②

序号	频 道	节目名称	播放时间	最低收视率 播放时间	最高值	平均值
1	教视	《给我一片蓝天》	1999.6.16— 1999.6.27	1999.6.18	1.95%	1.35%

①② 上海电视台办公室提供。

续表

序号	频道	节目名称	播放时间	最低收视率 播放时间	最高值	平均值
2	央视一套	《车间主任》	1997.5.6— 1997.6.11	1999.5.28	2.46%	1.39%
3	央视一套	《校园先锋》	1997.9.7— 1997.9.29	1997.9.29	4.35%	1.82%
4	上视十四	《戊戌风云》	1998.12.29— 1998.1.8	1998.12.29	3.03%	1.86%
5	东视三十三	《红十字方队》	1997.4.20— 1997.5.20	1999.5.2	3.50%	2.12%

上述所列，都是近三年来分别在中央电视台和上海各电视台播出的电视连续剧目。不用说，平均收视率高低之别是十分明显的。其中收视率偏低的几部，不能全归咎于故事选择得不好，例如《校园先锋》，这是近几年来不多见的取材于当代中学生的电视连续剧，旨在表现新时期青少年的价值取向和人生追求，从题材到立意都有一定的时代感，那为什么收视率上不去呢？而收视率相对较高的几部，除了故事本身有一定可看性外，也并非因为主要演员名气响。相反，有时候一个演员成名还得有赖于影视剧本身所提供的各种机会。《还珠格格》中两位主要演员，即饰演还珠格格的赵薇和饰演紫薇格格的林心如，不正是随着《还珠格格》日益走进千家万户而走红起来的么？

如此不厌其烦地列举各种电影或电视剧的播映效果，无非为了引出一种思考：除了故事本身和演员表演之外，维系着一部电影或电视剧剧本命运的，还有着别的要素。

这“别的要素”，从叙事体影视剧作意义上说，就是叙事手段和叙事方法，统称叙事艺术。

编剧是借助文字来编写剧本的，文字表述过程就是叙事过程。为使叙事过程合乎影视剧作规范，并便于导演、演员等投入再创作而最终成为银幕或荧幕形象，编剧自有其包括叙事手段和叙事方

法在内的剧作的叙事艺术。其中叙事手段，也即剧作元素的运用技法，诸如结构的编织、情节的设计、冲突的组合等叙事方法，是指故事展开的形式。可以这样说：上面提到的一些影视剧，程度不同地都得益于剧作在叙事艺术上的特色。

《泰坦尼克号》中，老年露丝是在回忆当年豪华客轮“泰坦尼克号”首航从起航到沉没这一过程时同步回忆在客轮上自己同杰克的爱情故事。两条回忆线索平行展开，海难与爱情悲剧同步叙述，平添了叙事过程的视觉冲击力。

《法国中尉的女人》，哈罗德·品特的改编成功，也因为这位编剧大师设计了历史与现实交叉而又平行展开的两条叙事线索，从而解决了原著小说结构形式为改编带来的难题，改编剧本既体现了原著要旨，又形成了自身的叙事特色。

而《秋菊打官司》，由于剧作题材的特点，注重于写实，张艺谋在把它搬上银幕时，又加强了实景实拍的纪实性成分，同他以前执导的《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》等影片中强烈的写意性相比较，于是就给观众以“别具模样”的感觉。

电视剧同样如此。大凡受观众欢迎的成功的电视剧或电视连续剧，都可以从它剧作的叙事艺术上获得许多有益的启示。几年前20集电视连续剧《孽债》一经上海电视台播出，就成为全上海电视观众的收视热点。它叙述的是知青及其子女的故事，题材的本身有着面广量大的受众面；全剧的叙事又从五个云南孩子来上海寻找自己生身父母开始，更造成强烈的情节悬念：观众们不但关心孩子的命运，而且也必然关注这些孩子生身父母的来龙去脉。热门的题材和有效的叙事手段，把观众给紧紧抓住了。

十年前，赵孝思在将周而复长篇小说《上海的早晨》改编成18集电视连续剧本时，曾经因为对原著众多的叙述线索和人物缺乏合乎影视剧本审美特征的剧作处理而反复多次，后来试着以徐义德其人为中心，以徐义德一家人的命运沉浮为主要叙事目标，据此展开其他线索的叙述并辐射出相关的各色人等，形成网络式的叙事格局，改编过程也就流畅多了。

重视影视剧作叙事艺术的研究,是为有助于‘一剧之本’的摄制基础,也为有助于丰富影视剧作理论的积累。因为影视剧作的叙事艺术不只是剧作技巧的问题,同时也是剧作原理的问题,并且随着影视剧艺术技术的发展而发展着、完善着。

电影先于电视剧问世。一百多年前,即 1895 年 12 月 28 日,法国青年实业家路易·卢米埃尔在巴黎卡普辛路 14 号大咖啡馆的印度沙龙内集中放映了他所摄制的一批影片,引起轰动,这一天已被世界各国电影界公认为是电影诞生日。其实在这一天之前,欧美一些国家已有几十位发明家先后尝试着摄制和放映电影了,但是都没能在观众中产生反响。卢米埃尔的成功,除了凭借机器技术上的完善,同时还因为他所摄制的影片的叙事方面的魅力,而后者又得益于他对剧本编写的把握。早期电影的共同特点是:短时性和情景性,一般影片长都只一二分钟,拍摄一二个场面或某个情景,达到娱乐效果即可。大都没有剧作意识,通常都是有个构思,择景拍摄而已。卢米埃尔却与众不同,他追求情景内容的相对完善及其表现方法的独到。为此,拍摄前他要请专人编写剧本,这一任务一般都由他哥哥奥古斯特·卢米埃尔完成。最典型的例子是《水浇园丁》,它表现一个淘气男孩戏耍一个园丁的情景。剧作大意如下:男孩在园丁浇水时故意用脚踩住橡皮管,园丁以为水龙头出了故障,打开唧筒的水龙头检查,这时,男孩踩着橡皮管的脚一抬,水龙头里的水一下子喷射出来,溅得园丁满脸都是。显然,这里所表现的情节已具有故事性,其间有情节(并且有情节发展的高潮),有人物之间因年龄、性格的差异构成的戏剧性的冲突,这些都是叙事体电影剧作必要的叙事手段。可见成功的早期电影也为以后电影剧作叙事艺术的发展提供了有益的启示。

电影剧作作为叙事艺术最终成型的标志,当推 1915 年美国 D·W·格里菲斯编导的《一个国家的诞生》。这是一部以美国南北战争时期为背景的影片,取材于托马斯·狄克逊的长篇小说《同族人》。全片充满了种族主义色彩,政治上显然是反动的,但是艺术上获得了巨大成功,以致美国著名导演希区柯克认为:“今天,你看

一部影片，里面总有些东西是格里菲斯开创的。”事实确是如此。单说影片的剧作，已经完全摆脱了早期电影的粗糙和简易，开创了现代电影剧作的叙事格局。其中至为重要的是剧作的定位从情景转到了人物。换句话说，电影剧作已不再满足于场面或情景的表现，而着眼于场面或情景中的人。既是导演又是编剧的格里菲斯在沿用原著的故事蓝本时，为加强人物的视觉形象，刻意追求叙事手段的多样、新颖。为此，他一改以往编剧的道路，在精心组织人物之间戏剧性冲突的同时，还融入了诸如象征、比喻、夸张、衬托等文学作品的一些表现手法，以刻画人物在特定情景中的性格或心理特征，大大丰富了叙事过程中的情节内涵。

电影剧作定位的这一转变，奠定了电影剧本作为独立的剧作样式的美学基础。格里菲斯对电影剧作的贡献也在于此。他以自身的剧作实践告诉我们，叙事体的电影剧本，既有别于戏剧作品，又有别于文学作品，而是一种独立的剧作样式。它以故事为本，以叙事手段和叙事方法为两大表现体系，而以人物形象为内核，其最终目的是要见诸银幕。可以这样说，伴随着电影《一个国家的诞生》，叙事体电影剧本这一剧作样式也最终诞生。此后，无论默片时期还是到了有声片时期，电影剧作叙事艺术的发展和丰富，更体现在叙事手段和叙事方法上。因为从某种意义上说，故事是个不变因素，同样的故事，不同的叙事手段和叙事方法，会赋予故事中的人物以不同的形象内涵，及至产生不同的主题。这方面的例子在中外电影史上可以举出很多。例如根据莎士比亚四大悲剧之一《哈姆雷特》拍摄的电影，从早期电影时期起就已经出现，陆陆续续品种不少，但是直到1948年英国导演劳伦斯·奥立弗编导的《王子复仇记》才受到世界各地观众广泛欢迎，其原因之一也得归于编导在叙事手段和叙事方法上的突破。早期被搬上银幕的《哈姆雷特》，有的仅为五分钟到十分钟的舞台演出的一些片段场景，有的虽比较完整，也还是舞台演出的纪录，也有少数属故事片的，终因剧作在叙事中缺乏创意而未能突破舞台剧的束缚。奥立弗的《王子复仇记》重要的突破是在立意和人物形象的塑造上，全剧对原有

的复仇主题进行了新的开掘，旨在通过哈姆雷特其人的悲剧来反映现实社会与人文主义理想之间的激烈冲突。于是观众可以从有别于舞台剧的角度来接受哈姆雷特人物形象。因此在对原著台词的处理上，奥立弗更重视它的视像化，台词与相应的画面有机融合在一起，把莎士比亚精美的诗般的台词化成了可视的画面艺术，又令观众感受到比舞台剧更为丰富、直观的审美情致。还值得一提的就是 20 世纪 90 年代好莱坞的《泰坦尼克号》和 50 年代英国的《冰海沉船》。两部影片都取材于百年前英国白星航运公司一艘巨型豪华客轮的海难经过。除了制作上，《泰坦尼克号》拥有当年《冰海沉船》所不能企及的高科技手段外，就剧作本身而言，《泰坦尼克号》也自有其独到之处。前面说到，尤其叙事方法，《泰坦尼克号》没有用《冰海沉船》的单线叙事方法，而是设计了海难与爱情悲剧的两条平行的回忆线索展开叙事，不但从内容到形式都有耳目一新之感，而且两条回忆线索彼此相得益彰，主题内涵也大大丰富了。这也启示了我们，叙事艺术的不断完善，是服务于增强未来影视剧表现力这一总目标的。

电视剧要比电影晚诞生将近四十年。尽管这样，电视剧却与生俱来似地同电影有着惊人的相似之处，尤其是拍摄手法与制作技术，电视剧和电影彼此十分相通。于是就有了电视剧和电影是“姊妹艺术”之说，于是也有了影视合流的管理体制，甚至有了电影、电视剧“套拍”的操作模式。事实上，电视剧作和电影剧作从思维方式到基本原理都十分相似；只是由于这两种艺术的传播途径与收看环境不尽相同，两种剧作在具体技法上才有所区别。而且，相比较而言，电视剧作，尤其电视连续剧作，更要重视叙事艺术。这个道理很容易理解。一部长达几十集乃至上百集的电视连续剧，靠什么吸引观众连续收看？一靠故事，二靠说故事的技巧和方法，当然还要靠演员的表演等。其中“说故事的技巧和方法”便是叙事艺术。

就我国电视剧而论，早期的电视剧多为舞台的形式通过演播室向观众直播，实属戏剧电视，作为电视剧的叙事艺术还未提到日

程上。究其原因,除设备和制作条件受到限制外,还因为电视剧观念尚未形成。我国的电视剧真正兴起是在 20 世纪 70 年代末 80 年代初,但是由于电视剧理论研究的滞后,电视剧作大多处于从自身实践中摸索其规律的状态,其叙事手段和叙事方法都少不了对电影艺术的借鉴甚至仿照。这些年来,我国电视剧经过 20 年的发展,不但数量和规模都已成气候,而且电视剧理论的研究也已受到广泛重视。基于电视剧与电影相比是一门更为大众化、通俗化的艺术,电视剧作已越来越注重遵循具有电视剧自身美学特征的叙事艺术的规律。即使对电影艺术的借鉴,也设法将这种借鉴纳入电视剧的叙事规范。大凡深受广大电视剧观众欢迎的电视剧都可以证明这一点。

《渴望》、《儿女情长》等,贴近生活,以情感人,从题材选择、人物处理到情节设计许多方面,剧作都为电视剧作为大众化艺术提供了成功的范例。

《编辑部的故事》,抓住寻常百姓关心的一些社会热点,一事一叙,组成系列,并且洋溢着具有浓重京味特色的文化氛围,是对电视系列剧叙事艺术的重大突破。

《北京人在纽约》,成功地开掘了电视剧题材的新领域,从中西方文化冲撞与交融的角度,让人们感受到了一度很时髦的“洋插队”的苦甜酸辣。

如此等等。

这些在叙事艺术方面有所开拓的电视剧作既为我国电视剧荧屏增添了耀眼的光辉,又为影视剧作叙事艺术的研究提供了新的积累。

同影视导演叙事艺术的研究相比较,影视剧作叙事艺术的研究显得比较薄弱。尽管编剧和导演都以视觉造型的综合思维的方式进行创作,两者毕竟不完全等同。编剧运用这种思维方式将故事见诸文字,导演则以这种思维方式将剧作文字见诸镜头画面并且最终确立银幕或荧屏形象。编剧借助文字叙事,导演运用镜头以及镜头之间的组接叙事。当然,导演叙事艺术的外延还要丰富

得多,因为演员表演、音乐音响、布景道具、美工灯光以及后期制作等都在导演的叙事艺术中被融于一体。强调剧作的叙事艺术,只是为了强调作为“一剧之本”的影视剧本的创作的理论积累、方法操作。

这些年来,我们在影视专业教学“影视剧作原理”课程时总有一个感受,由于不同艺术样式之间的互为借鉴,影视剧作叙事艺术常常被混淆在戏剧或文学的叙事艺术之中。确实,影视剧和戏剧、文学等创作的一些基本元素,诸如题材、结构、情节、冲突等都大致相通,问题是如何将这些基本元素运作于影视剧作,使之合乎影视剧自身的审美要求,从而成为影视剧作叙事艺术中的具体手段或方式。

同注重舞台形象的戏剧和注重文学形象的文字相比,影视剧注重的是银幕或荧屏形象。艺术形象的着眼点固然不同,创作的思维方式也不尽一致,虽然戏剧和影视剧都属综合艺术范畴,但是剧作家由于受制于舞台空间,其思维方式必须高度集中,集中场景,集中冲突,集中情节。影视剧却大大突破了空间限制,编剧的思维方式只要合乎视觉造型的规范可以自由得多。至于文学创作,是借助文字艺术地再现生活,引发读者联想、想像;既不受制于舞台空间,又不囿于视觉造型的规范,其思维方式更可以纵横驰骋,无所拘束。

以《子夜》为例,原著长篇小说与据此改编的同名电影文学剧本的开头,虽然同样围绕吴老太爷猝然死去展开,但是两相比较依然可以发现它们在叙事过程中有两点明显区别:一是节奏有别。原著以20世纪30年代上海市苏州河一带五月黄昏景色的一大段文字起始,不紧不慢——道来,读者可以边咀嚼边逐渐进入小说所设置的特定情景;改编剧本却避开了这大段的景色描写,而以乘坐着丁医生和白衣护士的小轿车在深夜沪西住宅区急驰拉开序幕,显然,这是为了给未来的观众设置情景悬念,从一开始就抓住观众。二是繁简有别。原著中花不少篇幅多处描述了吴老太爷临死前的复杂心境,既细腻又多侧面,读者可以从这些文字中感受到小

说的广阔背景以及吴老太爷其人“古老的僵尸”般的心态；改编本却仅以昏迷中的吴老太爷脑海里所幻现的一组错综复杂的画面取代了原著中多处的文字描述，是要让未来的观众从这组画面中直接“看”到剧中故事的背景和吴老太爷业已扭曲了的心理。

又如根据话剧《雷雨》改编的同名电影文学剧本，要说与原著有什么区别，这区别就在于突破了舞台空间的限制，叙事的过程及其表现手段都有了很大的自由。也以二者的开头作比较。原著第一幕，以周宅客厅里四凤滤药、她父亲鲁贵擦烟具起始，剧作只能借助客厅里的各种摆设、道具让读者感受到周家这个具有浓厚封建性的资产阶级家庭的特殊氛围；改编本却可以从周宅外景写起，接着利用镜头的运动渐渐推向周宅紧闭着的朱漆大门，然后大门沉重地打开……这一系列画面的组合仿佛在把未来的观众引入一种森严而压抑的气氛中，感受到了剧中故事、人物所处的特殊环境，这也是影视剧作叙事艺术的特有的审美功能。

综上所述，结论是：就影视剧作叙事艺术这一命题作具体研究是十分有必要的。本书的任务：一是从叙事艺术的角度阐述影视剧作的一些基本元素和表现手法，力求形成影视剧作叙事艺术的基本原理；二是提供中外优秀影视剧作(片段)有关范例，着眼于应用和实践。当然，文无定法，影视剧作同样没有一成不变的模式，但是重要的是立足于基础，这基础，便是基本原理。

第一章 总论：影视剧作的叙事特质

影视剧作的叙事特质取决于影视剧作的基本任务。

影视剧作的任务，是为未来的银幕形象、荧屏形象奠定摄制基础，而形象的主体是人。这里，重要的是银幕形象、荧屏形象，统称影视形象，它有别于文字作品中的文字形象，也有别于戏剧作品中的舞台形象，尽管形象的主体都是人。这种区别可以从形象的本身以及思维、表达三个方面加以归纳，从而形成影视剧作作为叙事性艺术的自身的叙事特质。

1 — 形象特质 —

影视剧，它以画面和声音的组合见诸银幕或荧屏向观众叙述故事，观众凭借视觉和听觉直接从中获得审美感受。因此，影视剧艺术又称声画艺术、视听艺术。影视剧作既要为未来的银幕形象或荧屏形象奠定摄制基础，那么作为剧作的编剧者，就理当先认识银幕形象或荧屏形象在叙事过程中所显示的有别于其他文艺样式的形象的特质。

一是直捷性。影视形象通过画面和声音的组合，使观众可以直接而且具体地看到、感觉到故事中的人物以及人物所处的情境等等，真正令人“一睹为快”。这种观看效果尤其是文学形象所难以比拟的。文学形象赋予读者的是想像、联想，那是一种间接形象。一部《三国演义》，从原著长篇小说到据此改编的电视连续剧，读者（观众）所获得的形象的感受也随之由间接到直接，由分散到集中。阅读小说，众多读者脑海里的曹操、诸葛亮等人物情状不尽

一致,因为各人的文化积累不同,想像力、联想力也有别 而观看电视连续剧,众多观众的视听都集中在同一个画面、声音上,平时各人想像或联想中的曹操、诸葛亮就都被统一在分别由鲍国安、唐国强所饰演的‘这一个’上了。影视形象直捷性的特质或许是影视剧艺术很易于大众所接受的一个重要因素。

二是逼真性。影视形象注重氛围的真实,从演员表演到情景设置,都给观众以一种生活的实感 而实景实拍,更令观众获得生活本色美的感受。这些都是舞台形象所不能及的。由于受到舞台空间和表演场所等限制,舞台形象有着很大的假定性、夸张性。尤其中国一些传统的戏剧剧种,舞台上演员挥鞭策马,其实演员胯下并无马匹,那是虚拟的、假定的,只是观众都认可了。即使现代话剧,舞台上演员的嗓门、动作都要比通常情况下的大一些,或者说是夸张一些,多半还是为了顾及远距离观众的观看。所以,尽管同属综合艺术门类,影视剧艺术却因为它逼真性的形象特质而更容易与大众沟通。

影视形象直捷性和逼真性这两大特质,其实也是影视剧艺术重要的审美特征,并且由此生发出影视剧作在思维上、表达上的一些叙事特质。

2 思维特质

影视形象的直捷性、逼真性,要求影视剧作的思维过程具有视觉的、造型的特质。正如苏联电影艺术大师普多夫金所说的:“编剧必须经常记住这一事实,即他们所写的每一句话将来都要以某种视觉的、造型的形式出现在银幕上。因此,……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。”^① 其中‘视觉的’与‘直捷性’有关;‘造型的’又与‘逼真性’有关。具体地说,

^① 《论电影的编剧导演和演员》,中国电影出版社 1980 年版。

视觉的、造型的思维特质主要体现在影视剧本创作过程中的思维方式和思维状态两个方面。

(一)思维方式 多元综合

一部影视剧，从剧作到被搬上银幕或荧屏，这需要包括编剧、导演、演员、摄像、剪辑等在内的众多门类的专业人员的群体合作，共同塑造影视形象。换句话说，影视形象从编剧所提供的剧作中就已经被孕育着。这就要求影视剧作从构思阶段起就应该呈现一种特殊的思维方式，一种能够有助于其他门类专业人员再创作的思维方式：多元综合。

先看一个剧作片段：

灯火辉煌的大厅。一对对恋人在跳舞。圆柱旁站着女校长——沙皇时代中学校的僵死标志。开头几秒钟她活像一个雕像，她那穿着紧身衣的身子直挺挺的，很不自然。高傲、干枯的脸。灰白的头发卷得很精致，罩在额上，看起来就像装在纪念像上的铁花。

这是苏联电影剧本《乡村女教师》中介绍老校长的一段叙述。看得出，整段叙述过程已综合了文学的、摄像的、表演的等多元的思维因素。全段从场面描写开始，引出人物——女校长，接着是对女校长的神态描写、肖像描写、细节描写。与此同时，整段叙述对摄像的景别也作了某种启示：从全景到中景、近景乃至特写。而“僵死标志”、“活像一个雕像”、“身子直挺挺的”这些比喻和形象，又有助于演员表演时的分寸把握。

强调影视剧作多元综合的思维方式，决不是让剧作替代导演台本，更不是让编剧包揽其他主创人员的工作，而恰恰是为未来影视形象的直捷性、逼真性提供恰到好处的投拍基础。因此，这种多元综合的思维方式重要的是编剧的影视剧作的意识。有了这种意识，创作时编剧常常会有身临其境的感觉，仿佛自己置身于一个个镜头、画面之中，产生视觉的、造型的思维效果，据此形成的文字自

然会显示多元综合的特质。

(二)思维状态 动态思维

影视剧艺术也是一门动态艺术,镜头的运动、时空的运动构成了连续不断的活动着的画面,从而展示叙事过程。动态思维正是为了使影视剧作更合乎影视剧艺术动态性这一审美规范,以利于未来影视形象的直捷性、逼真性。

加强叙事对象的表现力,这是动态思维的首要含义。

叙事对象包括人、景、物,其中人是主体,景和物都是人的客体。动态思维意即思维时擅以人物的行为、动作、细节等表现其思想性格、内心活动以及人物之间的情感、心理交流,或者擅以环境气氛乃至音乐音响等表现人物特定的心理状态、性情意识。由于行为动作、细节、环境气氛或音乐音响都是‘可见的’或‘可闻的’,因此动态思维同样能产生视觉的、造型的思维效果。试看下面一些剧作片段。

虎妞在人群中挤着,看着,笑着,她跟结婚前一样,像个男人似的,大摇大摆,带着点自得的劲儿,满世界乱逛。

祥子低着头,懒得往里挤,更懒得笑。他怕遇上熟人,故意落在虎妞后头,往清静的地方躲着。

虎妞站住了,拿眼睛找着祥子。祥子很不愿意地走了过去,跟虎妞挤进了变戏法的场子。

这是电影剧本《骆驼祥子》中叙述虎妞和祥子新婚后的生活片段。剧作简直让这两个人物活脱脱地呈现在读者眼前:一个大大咧咧而内心颇有点“自得的劲儿”,一个则不善招摇而又无可奈何。这一切都是因人物的动作、行为乃至细节而产生的视觉的、造型的感受力。

地上摊开一张纵横几公尺的欧亚地图,林则徐脱了鞋,手持油盏,蹲在地图上,用心地探索着英船到华的

航路。

当他的手指追踪到航线的终点之后,他吁一口气,站直了身子,捶背,打个哈欠,坐下来,睡意渐浓。

一线晨光透过嵌花玻璃窗射到他的眼帘,他搓了搓眼睛,睡意全消。他索性走向窗边,拉开窗帷,推开落地窗门,新鲜的阳光充满全屋,他走进檐栏——

是农历三四月的艳阳天气,朝阳把珠江染成金色,薄雾,春花如锦……

林则徐贪婪地吸了一口气,然后摆开架势,矫健地打起太极拳来。

这是电影剧本《林则徐》中一个片段。这里,环境气氛的渲染、人物动作行为的描摹,使整个叙事过程呈现一种立体感,平添了视觉的、造型的美,林则徐为焚烟抗英而彻夜操劳的形象以及他从容自信的心理也生动可见。

运用蒙太奇原理展开叙事过程,这是动态思维的又一个含义。

影视剧艺术又是一种时空艺术,时间、空间的转换意味着叙事过程在渐进,而时间、空间的转换自有其内在的规律,依据这种规律所产生的时空转换的原理就是蒙太奇原理。从影视剧作的角度说,蒙太奇原理也使编剧创作构思时处于特殊的思维状态,或称蒙太奇思维状态,具体表现在剧作叙事过程中时间、空间转换的处理方式上。这种处理方式通常有两种类型,一种是叙事蒙太奇,旨在合乎逻辑地展示叙事过程;一种是表现蒙太奇,旨在加强镜头或画面的艺术表现力、情绪感染力。显然,其中叙事蒙太奇对剧作叙事的时空转换是一种更为基本、更为直接的处理方式。细细分别,叙事蒙太奇又包含多种形式的思维状态。

13. 老房子的天井里日

甜姐儿追着弟弟跑到天井里,突然在楼梯上站住了。德华站在一边看着她。甜姐儿立刻收敛得像一个大人似

的，德华对她友好地笑了笑。

14. 郊外的火车站上日

甜姐儿手里提着一个破旧的皮箱，德华提着他的提琴盒子，他们在一片尘土中合着人群匆匆地走着。甜姐儿不时地回头。^①

这是承接式。后一段叙述承接着前一段的德华其人转换了时间和空间，显示出叙事的进展。

草房 日 外

草房窜起大火……

埋伏在河岸边的日军大惊。

峡口 日 外

黑子急勒住马，三人向前方望去。

远处河滩上 升起浓烟……

草房 日 外

翻译官从燃烧的草房中推出三炮，三炮呵呵傻笑着，一个日军一枪托将他打倒……

草房已被大火吞没……

峡口 日 外

黑子三人爬上山顶，向河滩望去。^②

这是平行式。时空转换是随两条（或两条以上）的情节线索平行、交替展开而进行的。

57. 大街上 晚上

塞瑞看上去非常焦急，东张西望地在大街上行走着。此时的他，是多么希望能再见到本。

①② 冯小宁《黄河绝恋》，载《电影新作》1999年。

58. 大街上 晚上

喝得醉醺醺的本在大街上漫无目的走着，几次都差一点摔倒，迎面而过的行人纷纷回避他。他终于摔倒了……①

这也是平行式，是两条情线线索在同一时间不同空间的转换（上一例是同一时间同一空间的转换）。

还有向背式。这是通过叙事对象前后一“向”一“背”的动作完成时空转换的方式。比如一辆汽车在大街上迎面驶来；接着，这辆汽车又背对着镜头驶近一座大宅院。一个人背对着镜头开门走出房间；接着一个镜头，他向着镜头已走进了自己的办公室。

还有叠印式。这是运用叠印的技巧来处理时空转换的方式。

《生的权利》中，黑妈妈替童年时代的男主人公穿鞋子，接着出现这个鞋子的叠印镜头，等到叠印止，男主人公已长大成人。这一叠印，就一二十年过去了。

也还有运用一些富有寓意或表现力的实物（细节）来处理时空转换的。比如一座钟，可以成为从房间到大街或到办公室的时空转换的媒介；一件信物，可以成为身处两地的男女恋人之间感情交流的媒介。等等。

运用蒙太奇原理展开叙事过程，使剧作思维处于时间和空间的流动之中，从而产生视觉的、造型的叙事效果。

3 表达特质

影视剧作的表达包括剧作文字表述和行文过程两个方面。影

① [美]麦克·菲吉斯《两颗绝望的心》载《电视·电影·文学》1999年3月，葛芝全译。