



20世纪70年代电视剧复苏以来,创作者和理论家为提高电视剧艺术质量进行了不懈努力,但这些努力大多集中在探索电视剧特性,以及如何更新观念、丰富电视语言上面,对电视剧文学特性的研究没有得到应有重视,而电视文学创作和研究的相对滞后,正是阻碍电视剧质量提高的一个主要原因。

对话

从剧本创作到荧屏创作,有很多因素发生了变化,如从叙述语言转化为视听语言,但对话始终是一个恒定不变的因素,是电视剧文学特性(风格、人物性格等)的集中体现。这里只谈两个创作中常见的问题。

第一个问题是语言的非个性化。许多人物说话彼此相似,使用同样的词汇、同样的句法结构,尽管有时也显得娓娓动听,甚至不乏警句名言,但所有人物的语言最后都可以归结为作者一个人的声音,对话只是为了帮助作者讲故事,代替作者发表议论,而不是展示人物的个性。在电视剧《京都纪事》中可以找到大量的例子。如周建国对张徽说:“你使我自卑,使我对自己从根本上产生了怀疑,我甚至不知道该怎么做人,怎么活着。”他对雅玫说:“依我看,这(指蹬三轮)是世界上最光明正大的职业了,凭力气挣钱吃饭,用不着算计谁,也甭怕别人算计。”实际上都是作者借人物之口表达自己的生活态度。《海马歌舞厅》中这类问题更是比比皆是。人人幽默机智,个个愤世嫉俗,不分时间,不分场合,必欲一侃而后快,结果,语言越是天马行空,人物性格就越苍白无力。

每个人的语言都是独一无二的,有

自己独特的“语法”。语言是人物性格的指纹。人物语言除了推动故事的进展外,还要揭示人物的个性、社会背景和精神状态,如《铁人》中王进喜的语言,平易自然、粗犷豪迈,既揭示了人物性格,又包含了朴素的生活哲理,今天看来仍然值得称道。

第二个问题是语言的市井化。在电视剧中引入市井语言,在一定程度上起到了丰富电视剧文学语汇的作用。很多艺术家都是从人民群众鲜活的语言中汲取养分的,如老舍,如当代作家汪曾祺、冯骥才,在创作中就吸收了大量俗语、土语,并且尽可能站在自己所处时代的高度去提炼,寻找其中的文化意蕴。当前创作中存在的问题是,作家不经提炼地拾取日常生活语言,且美其名曰保持生活的原汁原味,以庸俗为生,以市井化为基本的生活态度和价值取向。《编辑的故事》中语言的市井化对于丰富作品的文学语汇和思想内涵起到了一定积极作用,其原因是经过作者提炼和选择,而《爱你没商量》中滥用市井语言就造成了作品思想内涵的世俗化。另外,近年来一些电视小品中市井语言的泛滥,对电视文学语言也产生了很大的负面影响,流波所及,就连许多报刊文章也向市井语言看齐,似乎唯有如此才贴近生活,才吸引大众。

新文化运动以来文学大师们创造的简洁、清晰而接近生活的散文语言仍然应该是作家遵循的典范,而市井语言只有经过选择和提炼,只有当它不是作为作品的装饰性花边,而是作为揭示时代背景和人物性格必不可少的因素时,才应该加以运用。

结构

从剧本到荧屏,介于转化过程中的第二个恒定因素是结构。对于电视连续剧来说,结构问题尤为重要。所有电视连续剧的成功首先都是结构的成功,失败首先是结构的失败。批评家们常常呼唤史诗性作品,观众却很难见到这样的作品,有些作品在题材上具有史诗性,却没能写成史诗性作品,究其原因,很大程度上是由于结构的失败。

有两种结构:外在的和内在的。外在结构指作品的物质(介质)形式,是故事情节的自然进展和分割,如单本剧还

是连续剧,开放式结构还是锁闭式结构。内在结构指的是组织题材、表达思想的独特方式,是作者艺术思维脉络和艺术构思的物化,就好像一幅无论多么复杂的绘画作品,最后总能被解析还原为一个几何图形那样,是作品的主导动机。由于作品组织方式的不同,内在结构也就千差万别。雷纳·克莱尔说,一部好剧本应该能用几句话叙述出来。这就是说,内在结构越清晰明了,作品也就越容易为人接受。《皇城根儿》的失败,在很大程度上是作品内在结构混乱造成的意义混乱,进而造成观众的审美接受障碍。与此相反,《渴望》的成功在很大程度上是由于它简明清晰的线性结构与故事内容取得的和谐一致,以及与观众欣赏习惯的契合。《离别广岛的日子》首播时普遍反应不佳,而重新剪辑后播出获得好评,其原因也是由于去掉了不必要的枝蔓,使作品的内在结构更清晰,传达的意思更容易为观众理解。

现在电视剧中较多采用的是平面展开式结构,如上面提及的《渴望》的线性结构,《雪野》《上海一家人》以主人公命运为中心线索的连缀式结构。这种结构的优点是简明清晰,易于为观众理解和接受,缺点是难以多层次、多角度地表现生活,尤其是复杂纷繁的现代生活。多层次的层叠式结构长于表现生活和人物的复杂性,也可以多层次、多层次地对生活事件进行深入开掘,其成功的例子当推《南行记》。在改编过程中,编剧巧妙地将原作进行重新组合,以20世纪30年代的故事背景,60年代艾芜第二次南行与90年代老年艾芜与扮演者对话这样三个时空交叉层叠,形成别具一格的错层式结构,表达出对生活的深层思考。层叠式结构运用不当,就有可能造成观众的误读,如《陌生人》描绘一个作家和一个小偷在陌生的环境里相遇,本来适合进行多层次的深入开掘,但作品过于强调戏剧性效果,将结构的层叠变为平面的重合,也就没有挖掘出应有的思想深度。

独特的结构方式是作家与作品成熟标志。文学巨匠们无一不有自己的独特结构方式,如契诃夫的《樱桃园》不是以故事,而是以情调结构作品。略萨的《绿房子》创造的“中国套盒式”结构

把五个故事发生的地点和时间切分成若干单元,然后打乱自然的时空顺序,把切割开的单元安排在各个章节中。这些都是值得借鉴的范例。

目前,电视剧创作中的结构方式仍显得简单雷同,难以适应表现当代中国社会巨大变革的需要。电视剧,尤其是电视连续剧,相对于小说、戏剧、电影,在结构方式上究竟有什么独特之处,是一个值得探讨的问题。

纪实性

作为媒介的电视天然地具有纪实的特点,但作为艺术的电视剧又要求虚构,所以从纪实性电视剧的诞生之日起,就在纪实与虚构两极的张力之间摇摆。纪实性电视剧可以建立在历史文献的基础上,也可以取材于生活中实际发生的事情,但都不能缺少现实生活提供的身临其境感。

《女记者的画外音》《新闻启示录》是纪实性电视剧的代表,但这两部作品

也体现出人们对纪实性电视剧的一些误解。《女记者的画外音》中,人为的虚构和戏剧化冲淡了纪实性;《新闻启示录》中,作者遏制不住地将自己的见解和判断强加给观众,尽管不乏独到和雄辩,却影响了观众的判断力。20世纪80年代中晚期的纪实性电视剧,如《长江第一漂》《长城向南延伸》《有这样一个民警》里面,创作者还是习惯于借助虚构为生活事件增加色彩。

这里有一个误解。很多人把虚构看成艺术创造的同义语,以为仅仅是纪实,无论如何算不得艺术,殊不知,纪实性作品的艺术性不是体现在对生活事件的变形中,而是体现在对生活的发现中。《矿山小英雄》《9·18大案纪实》中,纪实的倾向得到了较为充分发展。两部作品表现的都是未经艺术加工的真实事件,都采用真人表演,它们的吸引力主要来自事件本身。有趣的是,《矿山小英雄》中为了增强纪实效果,虚构了一个现场报道的女记者,

结果不但没有增强观众的身临其境感,反而削弱了这种感觉。

合理性

很多港台通俗电影、电视剧明显是编造出来的,却使人看得津津有味且信

以为真,而我们大陆的很多电视剧,包括一些取材自真人真事的作品,却显得非常虚假。并非这些作品不追求真实性,恰恰相反,编导们始终把真实性放在第一位,特别是很多历史题材作品,不但所描绘的事件完全合于史实,连服装、道具以至当时的人怎样喝酒、怎样描眉,也都经过专家不厌其烦的指导,编导关于生活真实、艺术真实都能讲出一大篇道理来,何至于他们殚精竭虑创作出的作品竟不如港台艺术家编造的真实?但事实就是如此。

批评家们常用港台作品的观赏性

较强大来解释,但这只是原因之一部分,因为不真实的作品,观赏性再强,也难以被观众接受。事实上,这些一向被认为胡编的港台电视剧,仅仅是在编,却并不是在胡编。观众所喜欢的那些具有传奇色彩的港台电视剧,实际上都是具有合理性的作品。《戏说乾隆》也好,《新白娘子传奇》也好,虽然不注重真实性,但作者始终把合理性作为创作的前提。作品本身是一个相对封闭的系统,故事具有逻辑的合理性,可以自圆其说。观众既然能从故事本身得到圆满的解释,也就容易接受其自身的假定性了。反观我们大陆的很多电视剧,从某个局部细节来看是真实的,但总体来看却不是那么真实可信,其原因就是缺乏合理性。

就历史题材电视剧而言,并非所有作品都能从总体上把握历史发展规律,但是,从复杂的历史进程中截取某些部分加以重新组合时,却绝不能忽视事件的逻辑关系。在历史上,乙事件是由甲事件引起的,当作者出于艺术加工的需要而舍弃甲事件时,就得考虑重新安排的事件与乙事件之间的因果关系。

现实题材电视剧也是如此。合理性是生活真实与艺术真实之间的一个过渡带。具有合理性的作品并不一定具有真实性,但具有真实性的作品总是包藏着合理性。这就是鲁迅所说的,“不必是曾有的事实,但必须是会有的事情”;也是亚里士多德所说的,“从诗的要求来看,一种合情合理的不可能总比不合情理的可能要好”。

合理性体现了故事的逻辑关系。离开了可解释的因果依据,真人真事也会显得虚假,相反,具有理性的明显编造却显得可信,通俗性作品尤其如此。对于严肃的现实主义作品,当然“除了细节的真实外,还要真实地再现典型环境中的典型人物”,但对于通俗性作品来说,由于其中包含了大量的非现实主义因素,如为了增强戏剧性而对生活进行夸张和变形,就不太可能创造典型化的真实,甚至不必拘泥于细节的真实。

但前提是不能超过合理的限度。举例来说,金庸小说中人物武功不论如何高强,都有其合理依据,而根据其作品改编的某些电视剧,因为神奇得实在离谱,就不太为观众认同。电影创作在这方面积累了一些成功的经验,如《古今大战秦俑情》《新龙门客栈》,但电视剧方面,成功的例子却不多见。长期以来,作为对“文革”时期公式化、概念化作品的反拨,我们一直强调艺术创作中形象思维的作用,但对创作中的逻辑思维却缺乏足够的认识,这不能不说是一个很大的弱点。

完整性

20世纪是综合艺术兴旺发达的时代,也是一个强调综合的时代。电影和电视剧是综合艺术最突出的代表。综合的核心人物是导演。这自然无可非议,也无须非议。因为一部作品最终只能由一个人掌控:一个全权的策划者、组织者、创作者,这好像没有问题,但问题就出在这里。在导演中心制的前提下,剧作者只是集体创作中的一员,他的意图最终是由导演来完成的,他的艺术创作是导演进行二度创作的素材。电视剧创作中当然不乏潘小杨和张鲁那样成功的合作,但在相当多的情况下,编导的合作并不那么出色和愉快。作品失败了,大多数都被归结为导演的失败,编剧也常常抱怨,一些导演曲解剧本的内涵,一些导演武断地修改剧本,不是为了拍得更好,只是为了拍得更长,一些不具有编剧才能的导演硬要自任编剧,却很少从自身寻找原因。

一部作品的失败多半是导演的失败,而一部作品的平庸多半是编剧的平庸。大量平庸之作出现的原因,编剧至少要负一半的责任。理由很简单,作品的人物、结构和语言都是在剧本阶段确定下来,并且在作品最后完成之时仍然不变的因素。作品的平庸大多出在这些地方。

电视剧作不仅可能而且应该是具有独立价值的文学作品,是一个自足的有机整体。如果编剧始终把剧本看作半成品,等待着由导演最后完成,在这种心态下,就容易产生粗制滥造的作品。如果每位编剧都把剧本当作具有独立存在价值的完整作品,以更富于创造性的心态对待笔下的人物和故事,而不是被动地等待用导演的才能补充自己创造性的不足,用导演的失误为自己的肤浅和粗劣开脱,荧屏上就会减少相当一部分平庸之作。

(《思辨的激情》,李跃森著,北京理工大学出版社2018年11月出版)

故事里的人

电影啊电影(节选)

□ 唐明生

其次,从表演来说,要塑造好人物,坚持下生活也是中国电影的好传统,同样不能丢。在市场化条件下,不少演员心态浮躁,静不下来,沉不下去,因而演不好人物。她特别强调,一个演员会碰到很多角色,都是不熟悉的,不同角色所处的生活气氛是陌生的,要了解他们,熟悉他们,必须下生活,在生活中获取创作灵感。当年她拍《农家乐》《北国江南》《浪淘滚滚》,演农村姑娘拉英,共产党党员银花、水利工地党委书记钟叶平,人物十分陌生,剧组安排到胶东莱阳老区,张北农村、水利建设工地下生活,从打水、挑水做起,一举一动要像那么回事,不能只是表面像就行。在莱阳,住堆牛粪的草屋,牛粪加暖坑,鼻子堵得透不过气来,条件十分艰苦,大家咬紧牙关,克服困难,每天都要结合生活体验谈形象塑造,这样演出来的人物才会真实感人。

首先,秦怡认为,中国电影反映现实,跟着时代走的好传统不能丢。她十几岁就看电影,当时的电影大多是反封建的。抗战爆发,许多电影反映抗战,宣传抗战,不是一两部,是一大批,反映现实之快,在今天是不可想象的。等她当了演员,无论是话剧还是电影,基本都是抗战题材的,或者是配合抗战的。它们不仅内容上站得住,艺术上也是好的。因为艺术好才能记得住,否则早忘了。新中国成立后,电影题材与现实联系更加紧密。虽然从20世纪50年代初期开始,公式化、概念化倾向泛滥,可经过不断反公式化与概念化,还是涌现出了一大批优秀影片。文化大革命前,她拍的基本都是反映现实的影片。

秦怡坦言,她特别不喜欢那种说不出来的历史片,情节是编的,脱离了史实,看了感到莫名其妙,真讲历史剧,像郭沫若先生创作的历史剧,有几个人能写得出来?

从题材看,《我坚强的小船》是一部儿童片。有人认为儿童片没什么演技,但秦怡不这么看。现在好的儿童片太

少,加上她喜欢孩子,愿意多花些时间跟孩子们在一起,把戏演好。

影片拍得很艰苦,开机不久就进入高温季节,最高温度达41℃,彭小莲担心87岁高龄的秦怡受不了,尽量给予照顾。

然而,秦怡没觉得怎么艰苦。第一,是剧本打动了她;第二,演的角色有自己的生活感受;再就是一起拍戏的小演员们打动了她,看到他们秦怡很高兴。拍摄中还有个小插曲。有一场回忆旧上海的戏,需要一张老爷爷的照片,剧组一时找不到合适的,就到秦怡家里把金焰的照片拿来代用,这一下反而激起了秦怡的感情。整部影片老奶奶的戏不多,但拍好一看,能调动人的感情,打动观众。黄宗英看了影片说秦怡演得好,专门写了一篇文章发表在《新民晚报》上。

《我坚强的小船》是彭小莲上海题材风情系列故事片中的一部,主创人员和拍摄单位全是上海的。故事写上海的变迁,有高楼大厦,有石库门和小弄堂,也有拆迁后的断墙残壁,上海味比较足。尤其是全国第一部反映民工子弟生活的影片,所以被市里列为重点文艺创作项目。当年7月中旬举行首映式,中共上海市委宣传部领导到场出席,赞扬影片把“视线投向进城务工人员和他们的孩子,题材独特且富有社会意义,弘扬了社会和谐、进步与发展的主题”。教师范那天,上海电影家协会举办了观摩座谈会。参加座谈会的人都认为,在以票房、市场为导向的情况下,能投资拍摄这样一部反映民工子弟生活,表现社会现实的影片,需要很大的勇气、胆识和魄力。上海市教委也将这部影片列为下半年度必看的影片向全市中小学生推荐。

这是一部反映民工和民工子弟生活的影片。秦怡看了剧本,感到故事不错,大意是民工子弟扣子克服重重困难,用捡来的废品做了一条环保船,参加全市青少年船模比赛,赢得了比赛的胜利。民工子弟随父母来大城市打工,生活既艰辛又充满阳光。剧本视角很特别,有教育意义,不仅对儿童有教育意义,对大人也有教育意义。所以,秦怡同意演那个老奶奶。

这年年底,为纪念改革开放30周年,国家广电总局电影局和发行公司联合推荐10部国产新片,《我坚强的小船》是其中的一部。12月上旬,北京举行



10部国产新片推荐仪式,秦怡应邀到京参加推荐仪式。

再后来,《我坚强的小船》参加美国洛杉矶第四届好莱坞AOF国际电影节,该电影节由美国电影协会主办,主要奖励一些有价值、有创造性的优秀影片,有一定的影响。据说参加竞选的影片有上干部,入围200部,《我坚强的小船》一举获得最佳外语片奖。消息传来,有人向秦怡表示祝贺,事隔多年再上银幕,拍了这么一部好影片,值得高兴。

“荣誉是大家的,首先属于导演彭小莲,还有制片人和投资方。他们有眼光,抓了一个好题材。我只是演了一个老奶奶,戏不多。当然啰,我演得很投入,动了真情。”对友人的赞扬,秦怡淡然地说。在荣誉面前,她从来都是谦让的。

2009年7月,秦怡应邀赴美国旧金山参加第十六届无声影片展,这一去,促使她萌发倡导并促成首届上海中外无声影片展。

没有对白的无声片(默片),在世界电影发展史上,是不可跳越而又曾有过辉煌成绩的一个重要阶段,只是随着时代与科技的进步,它的光芒渐渐暗淡了。然而在美国却一直有专门从事研究与开发无声电影的机构,定期举办无声影片展。旧金山的这届无声影片展,因为参展由金焰主演的中国无声电影代表作之一的《野玫瑰》,所以主办方特别邀请秦怡参加。此前,主办方还展映过中国无声片《神女》。

坐在旧金山的电影院里,秦怡被现

场音乐(由乐队现场配音,用乐器来模拟刮风、下雨、房屋摇晃,甚至东西破碎的声音,连唱歌都是现场演唱)与结合无声片剧情发展所形成的艺术魅力深深折服,它既复活了无声片的艺术内涵,又体现了无声片在现代组合中的艺术价值。她的思绪亦随之翻滚:中国的无声电影有口皆碑,上海是中国无声电影的诞生地,金焰、阮玲玉、王人美是无声电影时代的优秀演员,因此在中国,确切地说是上海,同样可以对无声电影进行再开发,让它重放光芒。

于是,从旧金山回到上海,秦怡便竭尽全力,无怨无悔地倡导中国无声影片展。经国家广电总局电影局批准,在上海市文广局、上海文广集团、上海电影集团和中国电影资料馆等单位的支持下,“首届上海中外无声影片展”于2010年10月22日至24日在上海影城举行,展映《桃花泣血记》《野玫瑰》《神女》《将军号》《巴格达窃贼》《卓别林短片集锦》共6部有代表性的中外优秀无声影片,受到观众的热烈欢迎和各界的广泛好评。

首届上海中外无声影片展,堪称中国电影史上一次史无前例的创举,其中秦怡功不可没。人们希望这样的影片展还会有第二届、第三届……秦怡也这样想。首届由她倡导开了头,后面希望有人能接上,以便在高科技发展的今天,让观众能享受到更多的中外无声影片经典。

魂牵梦萦,秦怡最忘不了的还是电影。

2012年1月27日,大年初五晚8点,中央电视台一套播放中国文学艺术界新春大联欢。节目一开始,秦怡、贾作光、王昆、李默然、阎肃、谷建芬等一批德高望重的老艺术家上台,每人说一句话,讲自己心中的祝福。

那年秦怡整90岁,年纪最大,她第一个发言:“我想在2012年再有一部自己的电影新作品,鼓励自己为电影事业继续向上奋进。”

一个90岁高龄的老人,仍忘不了电影,连新年祝福都希望自己能再有一部新作品,对中国电影而言,是福音。有这样执著的老电影人,中国电影没有理由不繁荣。

(《秦怡传》,唐明生著,人民日报出版社2019年1月出版)

