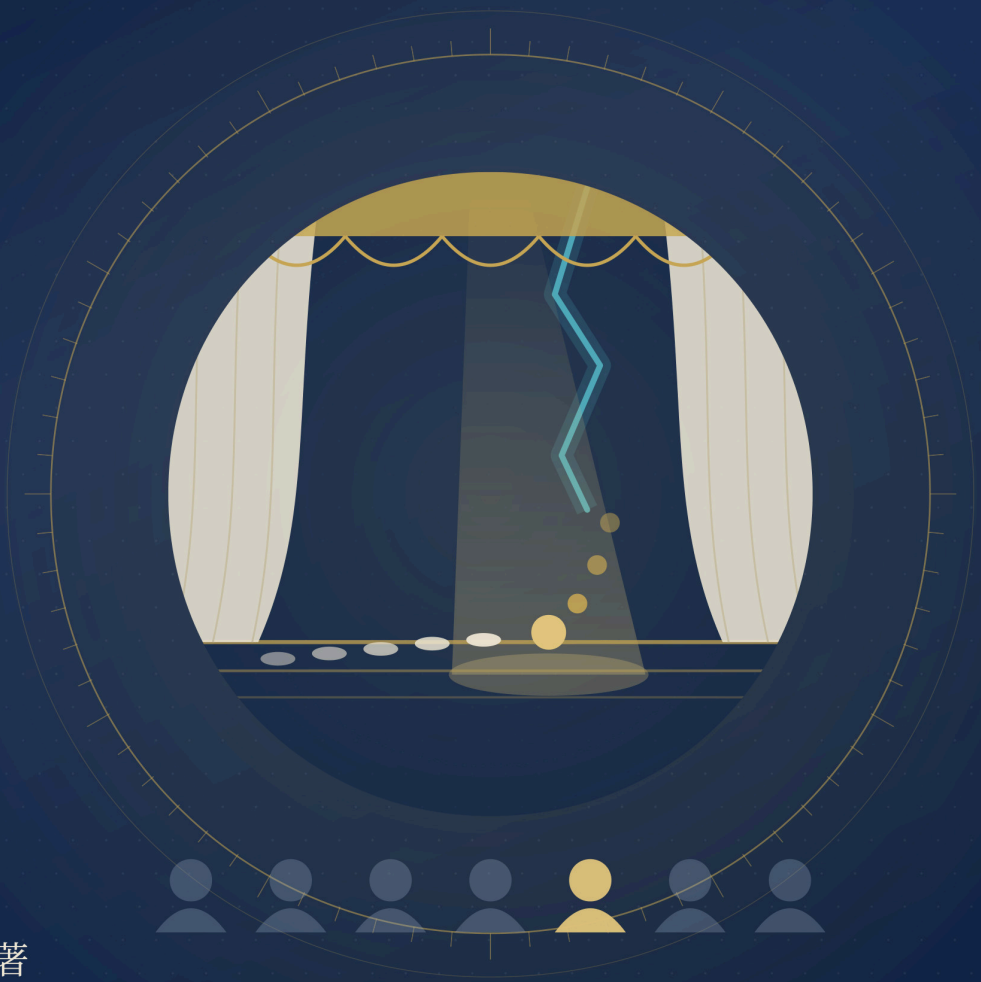
SDE UNIVERSES
德麦国际专著 · 第 403 号

好戏的

逻辑发生

好戏为什么意料之外、情理之中、正中心坎



王德生　著

德麦国际出版社
Demai International Press

德麦国际专著 · 第 403 号

逻辑发生

好戏为什么意料之外、情理之中、正中心坎

王德生　著

德麦国际出版社
Demai International Press · Singapore

出　版　信　息

书名	《逻辑发生——好戏为什么意料之外、情理之中、正中心坎》
著者	王德生
执笔	文字在 AI 协作下成稿，经作者审定；统稿、三审与排版由 Claude 执笔
出版	德麦国际出版社（Demai International Press）· 新加坡
编号	德麦国际专著 第 403 号
ISBN	979-8-90690-952-7
定价	US$23.00
开本	170 mm × 240 mm
字数	约 21 万字
版次	2026 年 10 月第 1 版

AI 协作声明：本书由王德生著；各章文字在作者指令下由 AI（Claude）协作成稿，经初审、复审、终审三道审读。书中分析的戏剧、电影、小说与曲艺作品，情节细节均以公开资料核对，仍有存疑之处汇总于附录二，请读者以原作为准；书中的“大白话例子”多为设想的日常情境，不对应真实人物。

剧透说明：本书每章开头列出该章涉及结局的作品，没看过又不想被剧透的读者，可以先看原作，再读这一章。

全书结构：引子；第一篇缺口篇（第 1—3 章）、第二篇底盘篇（第 4—8 章）、第三篇方法篇（第 9—14 章）、第四篇激活篇（第 15—19 章）、第五篇新缺口篇（第 20 章）；结语；附录一、附录二。

版权所有　侵权必究

来得随机，走得有理。

— 本书

作者介绍

王德生，SDE（显露 Show · 差异序列 Difference · 特征纠缠 Entanglement）本体论思想体系的创立者，德麦国际（Demai International Pte. Ltd.，新加坡）创始人、首席执行官。中国科学院计算数学博士，曾在英国斯旺西大学与新加坡南洋理工大学工作。他把“世界不是被发现的，而是发生的”这一判断带进各个领域，本书是它在戏剧与电影上的一次落地：好戏为什么意料之外、情理之中、正中心坎。

目 录

作者介绍 iv

引子　散场之后，你记住了什么 1

第一篇　缺口篇：一句老话为什么不够用 11

第 1 章　“意料之外，情理之中”：人人会说，没人说得清 12

第 2 章　三种烂戏：平的、假的、只剩一惊的 27

第 3 章　观众说“合理”的那一刻，发生了什么 42

第二篇　底盘篇：好戏的四个条件 57

第 4 章　条件一·合理：故事有它的发生语法 58

第 5 章　条件二·意外：土壤会突变 74

第 6 章　条件三·意义：回写越过银幕 89

第 7 章　条件四·缺口：正中观众此刻的心坎 103

第 8 章　四条怎样咬合：一部戏的完整解剖 118

第三篇　方法篇：E 的突变序列设计——好戏是怎样做出来的 133

第 9 章　位置：突变落在哪一刻 134

第 10 章　幅度：一次大突变，还是一串小突变 149

第 11 章　落点：突变打在谁身上、打在哪条路上 165

第 12 章　传导：一次突变怎样扩散成一张网 180

第 13 章　双序列：世界突变与认知突变怎样交错 194

第 14 章　收束：突变之后，怎样让它走得有理 208

第四篇　激活篇：跨门类，跨时代 223

第 15 章　中国戏曲里的逻辑发生 224

第 16 章　长篇里的多轮发生：小说与长剧 239

第 17 章　笑也是一次逻辑发生：喜剧与相声 254

第 18 章　一部戏为什么老了，又为什么复活 269

第 19 章　回写是中性的：戏的方向与责任 284

第五篇　新缺口篇：补上一个，再打开一个 299
第 20 章　最好的戏不只补缺口，还打开一个新缺口 300
结语　散场之后，你成了自己的编剧 314
附录 323
附录一　书中讨论的作品与著作 324
附录二　待核条目与本版审读记录 331

引子

散场之后，你记住了什么

场　景　两部戏

你大概有过这样两次看戏的经历。第一次，是一部节奏极快的悬疑片。开场五分钟就死了人，接着是追车、密室、双面间谍，每隔十几分钟翻一次底：好人原来是坏人，坏人原来是卧底，卧底原来早就被策反了。你攥着可乐杯，几乎没眨眼。灯亮的时候，你长出一口气，说了一句“真刺激”。

到了第二周，朋友问你那部片子讲的什么，你张了张嘴，只想起有个人从楼顶跳了下去，至于他是谁、为什么跳，已经说不清了。再过一年，连片名都要想一会儿。

第二次，是一部平淡得几乎让人犯困的片子。没有反派，没有追车，讲的是一家人过日子。其中有一场戏，父亲送儿子去外地上学，在车站把行李递上车，什么也没说，转身骑上自行车走了，一次也没回头。你当时觉得这场戏拖得有点长，还看了一眼手机。

十几年后的一个早上，你送自己的孩子去外地报到。你把行李递上车，没等车开，就转身往外走，走到一半忽然停住：你也没有回头。那场戏就在这一刻从很深的地方浮上来，清清楚楚，连父亲车把上挂着的那个旧网兜都在。你在出站口站了很久。

这两部戏，哪一部更“好看”？在影院里，毫无疑问是第一部。哪一部更好？多数人会犹豫一下，然后选第二部。

可是凭什么？第一部意外更多，节奏更紧，情节也未必不严密；第二部几乎谈不上意外。如果好戏的标准就是那句人人会说的“意料之外，情理之中”，第一部应该完胜才对。这一下犹豫，就是这本书的起点。

◆ 一、同事为什么从不坐电梯

先把戏放下，说一件生活里的事。很多单位里都有这样一个人。办公室在九楼，他每天走楼梯上来，下班也走楼梯下去，下雨、加班、抱着一箱资料，都一样。起初大家以为他在锻炼，有人夸他自律；日子久了，有人觉得他怪，有人猜他嫌电梯按钮脏，也有人开玩笑，说他在替公司省电费。每一种猜法都有几分道理，也都是从手里那点信息老老实实推出来的。

直到有一年年终聚餐，喝了点酒，又有人拿这件事打趣。他笑了笑，说小时候有一回停电，他一个人被困在电梯里，两个多小时，四下漆黑，喊哑了嗓子也没人应。从那以后，他就再没进过电梯。桌上安静了几秒钟。接下来在你身上发生的事，值得放慢了看。

第一步，你感到意外。你所有的猜法里，没有一种往这个方向走过。

第二步，几乎在同一秒，你觉得：原来如此，全都对上了。他为什么抱着箱子也要走楼梯；为什么那回贴出电梯检修通知，他好像比谁都轻松；为什么团建爬山、去游乐场他都去，唯独那次密室逃脱，他找了个理由没来。这些零零碎碎的事，你从没把它们放在一起想过，现在它们自己排成了一行。

第三步，事情没有停在“原来如此”。第二天早上，你在楼梯口碰见他，没再开那个玩笑，跟他一起走了九层。后来公司开会说要搬进一栋高楼，你第一个想到的是他。再后来，你看身边那些“怪人”的眼光也变了：那个从不吃鱼的人，那个开会一定坐在门边的人，那个一听见救护车就脸色发白的人，他们身后大概也各有一部电梯。

第四步，也许还有更深的一层。你想起了自己的某个执拗，某个连你自己也说不清来由的习惯。你第一次想：我是不是也有一部电梯，只是从没对谁讲过，连对自己也没讲过？

这四步，就是这本书要讲的全部东西。只是在生活里，它发生得太快、太自然，我们从来没有停下来看。

◆ 二、那句老话只说了一半

说一部戏好，中国人最顺口的评语是“意料之外，情理之中”。这八个字很准，可它准在哪里，又漏了什么，很少有人说得清。

拿同事的故事去对，它说中的是前两步：意外，合理。第三步、第四步，它一个字也没有碰：散场之后你做了什么，以及为什么偏偏是你、偏偏在这个时候被打中。

回到那两部戏。那部悬疑片，前两步很可能都做到了：每次翻底都出人意料，回头一想也都对得上。可它在你身上什么也没留下。那部平淡的片子，前两步做得很少，却在十几年后，在你身上又发生了一次。

大白话例子：看魔术。街头魔术师把你签了名的扑克牌变进一颗完整的橙子里，你惊得说不出话，这是意外。回家搜到揭秘视频，看懂了手法，你点头：原来如此，一点不神秘，这是合理。然后呢？然后什么也没有。第二天你照样上班，照样挤地铁，你对自己、对身边的人，没有任何一处看法变了。

一个魔术，可以把“意料之外，情理之中”做到满分，却一点也不改变你。所以这句老话不错，只是不够。它管住了灯亮之前，管不到灯亮之后。这句老话到底说清了什么、哪里含糊，第1章会专门拆开；只做到一部分的戏会烂成什么样，第2章去看。

◆ 三、全书一句话

把同事的四步收拢，这本书的总纲可以说成一句话：**E 的突变制造意外，发生的方法消化意外，意义越过银幕回写观众，而且正好补上观众当下的缺口。**拆开来，是好戏的四个条件。

一、合理。故事的发展，服从发生的方法。观众觉得“合情合理”，不是因为故事照搬了生活，而是因为它走的是事情在世界上真正发生的那套语法。同事二十年不进电梯、躲开密室，没有一处跳脱，一个两小时的黑暗，就是会这样一点一点长进一个人的日子里。

二、意外。故事的土壤会突变，而且经常是突然的，带着随机性。停电不挑人，那天站在电梯里的，碰巧是一个七八岁的孩子。

三、意义。好戏要在观众身上发生，回写越过银幕，进入观众的生活。你第二天陪他走了九层，这才算数。

四、缺口。这份意义还要正好补上观众此刻的缺口。你那一阵子正为身边某个人的“怪”心烦，或者正被自己的某个执拗困着，那几句话才会落得那么深。

前两条，那句老话已经摸到了边；后两条，是它没有说的。四条之间又不是并排站着，而是咬在一起：意外松动你原来的前提，合理让新的理解接得住，意义让它回写进你的生活，缺口决定它落在你身上的哪一处。少了任何一环，戏都会在某个地方漏气。

◆ 四、三个字母，一种看法

这本书会用到一套说法，来自 SDE 本体论：显露（S）、差异（D）、纠缠（E）。先别被字母吓住，拿同事的故事就能把它们认全。

E，特征纠缠网络，也可以叫发生的土壤。一件事是在什么上面长出来的：人物的来历，人和人的关系，所处的处境，这个世界的规矩。同事身上那两个小

时的黑暗，就埋在他的土壤里。它不是“背景”，不是摆在后面的布景板，它一直在起作用，每天早上都在替他选楼梯。

D，差异序列。一件事一步一步往前推的那一串：推进、比较、试探、修正、收敛。他每天爬九层楼，抱着箱子也爬，躲开一次密室，又躲开一次，这一串选择就是他的差异序列。

S，显露态。事情此刻显露出来的样子。在同事们眼里，他显露为一个“自律的人”“有点怪的人”；那顿饭以后，他显露为一个带着旧伤的人。注意，人没有变，变的是显露。

三者不是三个格子，而是互相生成。它们怎样一起动，本书用三样东西来描述，这里只预告一个轮廓，第4章会完整摊开。一是**三大方程**：S＝F(D,E)，D＝G(S,E)，E＝H(S,D)，意思是显露由差异和土壤生成，差异由显露和土壤生成，土壤也由显露和差异生成；F、G、H 只是“由……生成”的记号，不是能代入数字的函数。二是**123原理**，说的是一个循环：①差异的推进与土壤之间的矛盾一点点累积；②积够了，逼出显露态的改变；③这个改变回写，重新设定差异和土壤，新的矛盾在新的场上生成。饭桌上那一晚正是一轮：你那些“锻炼”“嫌脏”的猜法越来越撑不住他的种种举动，这是①；那几句话一出口，他在你眼里整个换了样子，这是②；第二天你陪他走楼梯，看别的“怪人”也换了眼光，这是③。回写不是“复盘”，复盘是回头看一眼，回写是回过头来，把生成它的东西改掉。三是**六路径**：S、D、E 从哪一维起手、按什么次序走，一共六种次序，各有各的用处。你平时看同事，是跟着他一天天的举动走，让他慢慢显露，再去猜他的来历，大致是 D→S→E；那一晚之后，你先清点他的来历，再把他这些年的举动重走一遍，结论最后才到场，换成了 E→D→S。同一个人，换一个起手，看到的东西完全不同。

这套说法是一种解释框架，不是已经被证明的定律。书里说“可以这样看”“可以用……来描述”，就是这个意思。它好不好用，要拿一部一部的戏去试。

◆ 五、逻辑没有被违反，变的是前提

回到饭桌上那几秒钟的安静。你之前猜“他在锻炼”“他嫌按钮脏”，推理错了吗？没有。照你手里掌握的那些情况，这些推测都推得很规矩。错的不是推理，是你的前提账本上少了一笔。那一笔一补上，同一套推理，推出了另一个结论。

这就是书名里“逻辑发生”的意思。常有人夸一个反转“超越了逻辑”，其实好的反转一条推理规则也没改，它改的是推理所依据的前提。说得更准一点：它超越的是观众手里的前提账本。逻辑发生，本质上是前提的发生。第3章会用“两本账”把这件事完整拆开，这里只记一句：观众说“合理”时用的道理，往往是结局刚刚交到他手里的。

大白话例子：一条没头没尾的短信。深夜收到一条短信：“东西我放门口了，别告诉你妈。”你第一反应是心里一紧，脑子里过了好几种不太好的推测。第二天才知道，是父亲给你寄了一箱老家的腊肉，怕母亲嫌他又乱花钱。你昨晚的推理一步也没错，只是那时你不知道这周是你生日，也不知道父亲和母亲为“乱买东西”拌了一个月的嘴。前提一到，一切都顺了，还顺得让人有点想笑。

◆ 六、好戏的设计智慧，在于安排土壤的突变

那么，前提从哪里来？为什么会突然多出一笔？可以这样看：意外和合理来自同一处。意外，来自土壤（E）没有显露，或者土壤突然变了；合理，来自土壤一直在场，来路可查。同事那两个小时的黑暗，二十年来一直在场，每天都在

起作用，所以那一刻一说出来，一切都对得上；它又一直没有显露，所以那一刻一说出来，你才会愣住。

土壤的突变有两种。一种是**世界突变**：故事里的土壤真的变了，一场暴雨，一次病倒，一场改朝换代，一次停电。一种是**认知突变**：世界没变，变的是观众或人物知道了什么，比如饭桌上那几句话。好戏常常把两条突变线交错着排：世界突变推着人物走，认知突变推着观众走。

由此可以说出全书最想讲清的一件事：**好戏的设计智慧，核心是 E 的突变序列设计**。在恰当的地方，安排一次土壤的突然改变。“恰当”两个字拆开，就是第三篇要逐章回答的六个问题：突变落在哪一刻（位置），一次大的还是一串小的（幅度），打在谁身上、打在他哪条路上（落点），怎样在人群里扩散开（传导），世界突变和认知突变怎样交错（双序列），来了之后怎样让它走得有理（收束）。

大白话例子：那个孩子身上的停电。那一年那一次停电，整栋楼的人都碰上了。大人们骂几句，点上蜡烛，打牌，第二天就忘了；落在一个正好站在电梯里的孩子身上，它就成了他此后二十年的一部分。同一次突变，打在不同的人身上，传出的结果天差地别，这是落点与传导。如果停电发生在白天、电梯里还有一个大人陪着他，这件事多半不会留下这么深的印子，这是位置与幅度。二十年后饭桌上那几句话，是落在你身上的一次认知突变，和当年那次世界突变隔着二十年接上了头，这是双序列。至于他后来怎样一层一层绕开电梯，怎样把这件事藏起来，又在哪一个晚上终于说了出来，这是收束。

停电是随机的，谁也安排不了；可停电之后他怎样长成今天这个人，一步也不随机。这一点，本书叫它**来得随机，走得有理**：突变只管“来”，来不来、什么时候来，可以有偶然；来了之后怎样传导、人物怎样回应、局面怎样重组，必须服从发生的方法。编剧行有句老经验：用巧合把人物推进麻烦，很好；用巧合

把人物救出麻烦，是作弊。两句话的分界，就在这里。第5章会把这条分界拿到暴雨、冰山和一个人的一生上去细看。

这样说也有一个危险：要是什么意外都往土壤的突变上推，这个说法就永远不会错，也就没有用了。所以本书给自己立了一条失败条件，第5章会正面展开，这里先交代它的样子：把那次突变从戏里拿掉，看后面的戏还能不能靠人物自己的逻辑走下去。

◆ 七、五篇路线图

这本书分五篇，走的是一条从“老话不够用”到“你自己的生活”的路。**第一篇，缺口篇**。先给那句老话做一次体检。“意料之外，情理之中”人人会说，可它究竟说清了什么，又在哪里含糊，第1章从亚里士多德和李渔说起；第2章看三种烂戏，平的、假的、只剩一惊的，它们各自坏在哪一环；第3章停在观众说“合理”的那一刻，看看那一刻在观众身上发生了什么。这一篇的任务是拆，把一句老话拆出它够不着的地方。

第二篇，底盘篇。把四个条件一条一条立起来。第4章讲合理，故事有它自己的发生语法；第5章讲意外，土壤怎样突变，突变怎样传导；第6章讲意义，回写怎样越过银幕；第7章讲缺口，为什么同一部戏有人看哭、有人看睡；第8章拿一部完整的电影从头解剖到尾，看四条怎样咬合。这一篇是全书的底盘，后面每一篇都站在它上面。

第三篇，方法篇。从观众一侧换到作者一侧。四个条件知道了，戏怎么设计？这一篇六章（第9—14章）专讲突变序列的安排，把上面说的位置、幅度、落点、传导、双序列、收束六个问题逐一拆开，最后一章还要回答巧合在哪里合法、在哪里作弊。想动手写东西的读者，这一篇最用得上。

第四篇，激活篇。把底盘拿出去跨门类、跨时代地试（第15—19章）：中国戏曲里的逻辑发生，长篇小说与长剧里一轮接一轮的发生，喜剧与相声里那一声

笑，一部戏为什么会老、又为什么会在另一代人身上复活，以及一件常被回避的事：回写本身是中性的，戏要对它把观众带向哪里负责。

第五篇，新缺口篇。最好的戏不只补上观众的缺口，还给他打开一个新的，让他带着一个问题离场。这一篇只有一章（第20章），却是全书往外走的那扇门。最后是结语，把四个条件从银幕上拿下来，放回你自己的生活。

◆ 八、怎样读这本书

几句建议，先说最要紧的一条。**带一部你自己记得的戏来读。**不要挑最有名的，挑一部你多年后还会想起的，哪怕它很冷门、很平淡。每读一章，拿它去对一对：它的意外从哪里来？它的合理靠什么接住？它在你身上回写到了哪一层？书里的例子是别人的，这一部是你的。

用两道检验，代替“好看”“不好看”。一道是**二刷检验**：再看一遍时，前面的戏是更有味了，还是露出了破绽，第3章会把它立起来。一道是**散场检验**：看完以后，你做了什么和以前不一样的事，第6章会把它立起来。“感动”不算数，散场以后做了什么才算数。

可以跳着读，但第3章和第8章最好不要跳。前一章是全书的门槛，后一章是四条合在一起的样子。

注意剧透。每一章开头都列了本章涉及结局的作品。没看过又在乎的，先看片，再回来。

对框架保持一点不信任。书里每一个判断都应该能被一部具体的戏驳倒。如果你找到了一部戏，四条都满足却不好，或者四条都不满足却让你记了二十年，那正是这本书最想听到的反例。

最后回到开头那两部戏。那部平淡的片子，为什么偏偏在十几年后、在一个站台上，在你身上又发生了一次？它的意外在哪里？它甚至没有像样的意外。也许它的意外不在银幕上，而在你自己的生活里，要等你的土壤突变一次，它才落

下来。那么，“意料之外，情理之中”这句老话，到底在说谁的意料，谁的情理？下一章，从这里拆起。

带走的话

“意料之外，情理之中”这句老话不错，只是不够：它管住了灯亮之前，管不到散场以后你做了什么，也说不清为什么偏偏是你、偏偏在这时被打中。好戏的设计智慧，不在多放几次意外，而在恰当的地方安排一次土壤的突变。

小　账

本章两部戏（看完就忘的悬疑片、车站上父亲不回头的家庭片）、不坐电梯的同事、魔术、深夜短信、那个孩子身上的停电等例子，均为构想场景，不指向任何具体作品或真人。

本章没有展开具体作品的情节；全书作品细节的核对情况与仍存疑之处，见附录二。

三大方程、123原理、六路径是本书使用的解释框架，本章只作预告，第4章细讲；“逻辑发生”“前提账本”“世界突变”“认知突变”“来得随机，走得有理”“二刷检验”“散场检验”是本书的工作说法，不是学界定论。

本章不主张“意料之外，情理之中”这句老话错了，只主张它不够；也不主张四个条件一凑齐，戏就一定好——找到反例，正是本书想听的。

◆



第　一　篇

缺口篇：一句老话为什么不够用

导　语

“意料之外，情理之中”，看戏的人会说，写戏的人会说，教编剧的课堂也会说。可只要追问一句，这八个字就站不住了：既然合理，观众为什么没推出来？推不出来，他又凭什么说合理？这一篇先把这道缺口摊开。第 1 章看前人怎样说这句话，又在哪里停了步；第 2 章拆开三种烂戏，平的、假的、只剩一惊的，看它们各自坏在哪一步；第 3 章停在观众说“合理”的那一刻，给出本书的第一个回答：观众手里有两本账，推理一直有效，变的是账上的前提。

01

第 1 章

“意料之外，情理之中”：人人会说，没人说得清

这一章的问题

大人出个谜，“麻屋子，红帐子，里面住着个白胖子”，你猜了半天没猜着，一听“花生”就拍脑门说“我怎么没想到”——既然刚才没想到，你凭什么一听就认它对？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：古希腊悲剧《俄狄浦斯王》（索福克勒斯）、小说《三国演义》“空城计”一回、推理小说《罗杰疑案》（1926）。没看过又不想被剧透的读者，可以先读原作或看戏，再回来读。〕

场　景　一句谁都会说的话

你一定听过这句话，多半也说过。一部悬疑剧收官，弹幕刷成一片：“意料之外，情理之中！”影评人写长评，最后一段总落在这八个字上；编剧课的老师把它写上黑板，相声演员谈包袱，短视频博主拆解爆款，说到要紧处，都是这八个字。它好用到了几乎不需要解释的地步。夸一部戏“意料之外，情理之中”，没人会反驳；骂一部戏“只有意料之外，没有情理之中”，听的人也立刻点头。这句话像一把万能尺，量什么都顺手。

可要是你拉住说这句话的人，追问一句：“你说它合理，是怎么个合理法？既然合理，你怎么没猜到？”多半会得到一个笑，或者一句“就是那种感觉嘛”。再去问编剧怎样才能写出一个既让人猜不到、又让人服气的结局，老实的编剧会说：“改，一遍一遍改，改到对了为止。”什么叫“对了”？“看了就知道。”

一句人人会说的话，偏偏没人说得清。这一章先把这句话里藏着的那个怪东西拎出来，看清它怪在哪里；再去看两千多年来那些最聪明的写戏人、论戏人，怎样绕着它打转：他们都看见了它，都说对了一部分，却没有人把它拆开。最后，本书亮出自己回答的轮廓，后面几章再一点一点填实。

◆ 一、八个字里藏着一个悖论

先把这八个字拆开。拆开来，是两个判断：

- **意料之外**：观众事先推不出这个结局。
- **情理之中**：这个结局是合理的，有道理可循。

单看每一个都没问题，放在一起就打架了。“合理”最朴素的意思是：从已知的东西能推出来。一个结局要是合理，它就应该推得出来；推得出来，就不该意外。反过来，观众要是真的推不出来，那这个结局的“理”到底在哪里？它藏在观众够不着的地方，观众又凭什么说它合理？这不是抠字眼，是一个实打实的两难：

1. 如果结局真的合理，那么一个足够细心的观众就能推出来。推出来了，意外就是假的，它只是在惩罚不细心的人。
2. 如果结局真的意外，那么任何观众，再细心也推不出来。推不出来，合理就成了一句客气话，只是观众被吓了一跳之后，给自己找的台阶。

两条路都走不通。可我们又分明有过那样的体验：一个结局让你怔住，紧跟着又让你服气，两种感觉几乎同时来，谁也没把谁挤走。体验是真的，那么出错的就不是体验，而是我们用来描述它的那一套说法。

大白话例子：猜谜语。小时候大人出谜语：“麻屋子，红帐子，里面住着个白胖子。”你抓耳挠腮猜了半天，大人揭底：“花生。”你“哎呀”一声，一拍脑门：“我怎么没想到！”

注意这一声“我怎么没想到”。它同时说了两件事：我刚才确实没想到，这是意外；答案一说出来，我立刻认了，麻壳、红皮、白仁，一样不差，这是合理。可谜面一个字也没少，按说一个够聪明的孩子当场就该猜出来。是孩子笨吗？不是，大人自己第一次听这个谜，多半也没猜出来。谜面上的每一句都对，可你脑子里有一个默认的东西让你走岔了：你以为“屋子”就是屋子，“帐子”就是帐子，你在一座真房子里找那个胖子。答案一揭，变的不是谜面，是你对“屋子”这个词的那份默认。

一个好谜语，就是一个极小的“意料之外，情理之中”。它的秘密不在谜面上，在猜谜的人自带的那份默认里，本章后面还要回到这里。

◆ 二、三种打发它的办法

面对这个两难，人们通常有三种打发办法。每一种都说得过去，每一种都把问题藏了起来。

第一种，比例说。好结局是意外和合理“调配”出来的：太意外了不合理，太合理了没意外，所以要拿捏一个比例，三分意外七分合理，或者反过来。这种说法在编剧课上最常见。

它有一个根本的毛病：意外和合理不是两样东西，不像一盘菜里放了糖又放了盐。恰恰是同一个结局、同一个瞬间，让你既意外又服气，你没法把它切成两块，说这一块管意外，那一块管合理。比例说先把一件事拆成两件事，再去讨论怎么配比，问题就被偷换了。

第二种，粗心说。结局其实推得出来，只是大多数观众不够细心。所谓意外，是观众没留意；所谓合理，是细心的人早就看见了。

这种说法和事实对不上。一部好的推理小说，最老练的推理迷读到最后也会输，而且输得很高兴；如果意外只是因为粗心，越细心的读者应当越不享受，事

实正好相反。何况真被细心观众提前猜中的结局，我们只会说“猜到了，没劲”。

第三种，天才说。说不清，那就是天分。好结局是灵感降临，写得出来的人是天才，写不出来的学也学不会。这是一种体面的放弃：不解释，只给不解释找一个好听的名字。

大白话例子：菜谱上的“适量”。老菜谱上常写“盐少许”“糖适量”，新手照着做，十次有九次不对；问老师傅到底放多少，老师傅说：“凭感觉。”这三种打发办法，就是三种“盐少许”：比例说告诉你“少许”大概是几克，粗心说怪你没尝出来，天才说告诉你，你天生没那根舌头。三句话都不算错，可没有一句告诉你：咸味到底是怎样在舌头上发生的。

本书想做的，正是这件事：不给比例，不怪观众，不推给天分，而是把“意外而又合理”在观众身上发生的那个过程拆开来看。在拆之前，得先尊重前人：这八个字背后的现象，两千多年前就有人看见了。

◆ 三、亚里士多德：意外，而又因果相连

最早把这件事说出来的，是亚里士多德。《诗学》讲悲剧，有一段话几乎就是“意料之外，情理之中”的古希腊版本。大意是：悲剧要引起恐惧和怜悯；而事情最能引起这种效果的时候，是它出乎意料、却又彼此因果相连地发生。这样发生的事，比自己冒出来的、碰巧发生的，更让人惊奇。

紧接着，他举了一个例子。这个例子很少有人注意，却最见他的眼光。他说，阿尔戈斯城有一尊米提斯的雕像，有一天倒了下来，砸死了一个人，而这个人正是当年害死米提斯的凶手；雕像倒下时，他正在那里观看节庆。亚里士多德评论说：这样的事看上去不像是偶然的。所以，具有这种性质的情节，必然更好。

这个例子妙就妙在：雕像倒下，本来是纯粹的偶然。可它砸中的偏偏是凶手，偏偏在凶手站在它跟前的时候。于是一件偶然的事，在人心里被读成了一件“有因有果”的事，仿佛冥冥中有一笔账，到这一刻结清了。亚里士多德看见的，不只是“意外加因果”这个配方，还有一件更细的事：人对“合理”的感觉，并不完全来自真实的因果链条，有时来自一个“像是安排好的”形状。他在《诗学》后文还说过一句后人反复引用的话：一件合情合理的不可能的事，胜过一件不合情理的可能的事。“合理”不等于“现实中会发生”。

大白话例子：偷车的人丢了车。小区里有人传：前些日子偷了好几辆电动车的那个人，昨天自己刚买的新车，在楼下放了十分钟，就被人骑走了。听的人一片叫好：“活该！这就叫报应。”

细想一下，偷车和被偷之间，有因果关系吗？没有，偷别人车的人并不因此更容易被偷。可大家听完都觉得这事“合理”，因为它有一个“账结清了”的形状：从哪里拿走的，就从哪里还回去。我们心里那份关于“公道”的默认，替这件纯属偶然的事补上了因果。这正是米提斯雕像的道理。合理感并不只从事情本身来，它还从听的人心里来。

亚里士多德走到这里，已经走得很远：最好的情节必须同时意外又因果相连；“合理”可以和“现实”分开，有它自己的来历。但他没有走下一步。他用来判定因果相连的那把尺子，“必然或可然”，到底握在谁手里？是握在事情本身，还是握在看戏的人手里？如果握在看戏的人手里，那为什么同一个观众，前一秒觉得它不可能，后一秒又觉得它只能如此？《诗学》描述了这种效果，给了它最高的评价，却没有回答它是怎样发生的。不过，他给出了最好的范例，答案也许就藏在那里面。

◆ 四、《俄狄浦斯王》：最会推理的人

亚里士多德最推崇的悲剧，是索福克勒斯的《俄狄浦斯王》。第3章会讲到它那个著名的“发现与突转”。这里换一个角度看它：这是一部关于推理的戏，主角是全城最会推理的人。

俄狄浦斯是靠解谜当上忒拜国王的：狮身人面的斯芬克斯盘踞城外，出谜语害人，他一到就答对了，忒拜人拥他为王，他娶了守寡的王后伊俄卡斯忒。戏开场时，忒拜城闹瘟疫，神谕说杀死前国王拉伊俄斯的凶手就在城中，找出他、驱逐他，瘟疫才会停。于是，这个解开过斯芬克斯之谜的人，开始了他的第二次解谜：谁杀了拉伊俄斯？

他每一步都推得很漂亮。盲眼先知忒瑞西阿斯被逼急了，直说凶手就是俄狄浦斯本人。俄狄浦斯的推理是：这话荒唐，一定有人指使；谁会从我的倒台中得利？王后的兄弟克瑞翁，而请先知来的主意，正是克瑞翁出的。于是他认定这是一场篡位的阴谋。这个推理，放在任何一部宫廷戏里，都无可挑剔。

王后伊俄卡斯忒出来劝和。为了让丈夫别把神谕当真，她讲了一桩往事：当年也有神谕说，拉伊俄斯会死在自己儿子手里，可那个孩子生下来没几天，就被钉住脚踝，扔到了荒山上；而拉伊俄斯呢，死在一个三岔路口，是被一伙强盗杀的。你看，神谕根本不灵。

这一番劝慰，本意是拆掉恐惧，却正好埋下了恐惧。“三岔路口”几个字让他一震：他想起自己当年离开科林斯，途经一个三岔路口，和一个乘车的老人起了冲突，把老人和随从都打死了。时间、地点、老人的模样，一样一样都对得上。

他还剩一根救命稻草：据说当年唯一逃回来的那个随从，说杀人的是“一伙强盗”，是好几个人。如果真是好几个人，那就不是他，因为他当时只有一个人。于是他派人去找那个随从，要亲口问一句：到底是一个人，还是好几个人？

注意这个细节：俄狄浦斯此刻的推理，依然完全有效。“凶手若是多人，就不是我”，逻辑上毫无漏洞。他的问题从来不在推理，在前提。

他的全部推理，都立在一块地基上：我是科林斯国王波吕玻斯和王后墨洛珀的儿子。这块地基，他甚至核实过：年轻时有人在酒席上说他不是亲生的，父母否认；他不放心，又去德尔斐求问神谕，神没有回答他是谁的儿子，只告诉他：你会杀父娶母。于是他做了一个最理性的决定：离开科林斯，永不回去，远离“父母”。他用一次无可挑剔的推理，逃开了一对不是他父母的人，一路走向了他真正的父亲。

所以，俄狄浦斯的悲剧不是一个糊涂人的悲剧，是一个明白人的悲剧。他每一步都比别人想得清楚，每一步都更快地走进陷阱。揭底时，他并没有发现自己哪一步推错了，他发现的是：他推理所用的那几块地基，从一开始就是错的。地基一换，同一个俄狄浦斯，用同一副头脑，从头再推一遍，推出的只能是：凶手是我，我娶的是我的母亲。

还有一件常被忽略的事。一般认为，当年坐在雅典露天剧场里的观众，大多早就听熟了这个神话，结局毫无悬念；这部戏却两千多年来一直被奉为“意外而又因果相连”的典范。它的意外不在结局，在过程：观众早知道终点，震住他们的是一个人怎样用最好的理性，一步一步把自己的地基挖空，每一次劝慰都变成证据，每一个好消息都翻成坏消息。而这一切之所以“合理”，是因为推理从头到尾没有一步违规，违规的从来是前提。亚里士多德把这部戏奉为典范，却没有说破它的秘密：《俄狄浦斯王》能让意外与因果同时成立，是因为它让推理和前提分了家。

大白话例子：导航没错，地址错了一个字。你约朋友吃饭，对方发来地址，你输进导航，一路跟着走，每一个指令都对，你每一步都照做。到了地方，却是一片工地。一问才知道，地址里的“东路”被你看成了“西路”。

导航错了吗？没有。你开车错了吗？也没有。整个过程每一步都严丝合缝，错只错在出发之前的那一个字。俄狄浦斯就是这样一位司机：车技一流，方向感一流，只是从头到尾，他输进去的地址里，有一个字是错的。

◆ 五、李渔：非奇不传，又要戒荒唐

把目光转回中国。清初的李渔自己写戏，自己带戏班演戏，又把写戏的心得写成了一本《闲情偶寄》。他讲编剧结构，专有一节叫“脱窠臼”，讲的就是一个“奇”字：古人把剧本叫作“传奇”，是因为写的事情极其奇特，从没有人见过，才值得传下去，可见“非奇不传”；新，就是奇的另一个名字，所以别人写过的套子，一概不用。这是“意料之外”的那一半，李渔说得斩钉截铁。

可同一部书里，他又立了另一条规矩，叫“戒荒唐”。大意是：写戏只该在人们耳目之前的事情里求，不该到见闻之外去搜罗；凡是讲人情物理的，千古流传；凡是涉及荒唐怪异的，当天就朽了。这是“情理之中”的那一半，他说得同样斩钉截铁。

于是李渔给自己出了一道难题：既要“未经人见”，又要“只在耳目之前”；既要奇，又不许怪。这和本章开头那个两难，是同一个结。他自己怎么解？他的意思大致是：奇不必从怪异里找，日常的人伦物理看似都被写尽了，其实处处有前人没说到的地方。真正的奇，是在人人熟悉的地方，看见人人没看见的东西。

这个回答比“比例说”高明得多。李渔没有把奇和理当作两种配料，而是说：奇就长在理里面。这已经摸到了门边，但他停在了门边。人情物理既然人人熟悉，怎么会有“人人没看见的”东西？观众天天活在人情里，凭什么在戏里头一回看见它，而且一看见就认？李渔是写戏的行家，他告诉了你去哪里找，却没有告诉你：那个东西为什么会一直藏在观众眼皮底下，又为什么一被点破就让人服气。

大白话例子：天天走的那条街。你在一条街上走了十年，闭着眼都知道哪里有个坑。有一天，一个外地朋友来，陪你走了一趟，指着街角说：“你们这儿怎么有那么多修鞋摊？”你一愣，回头一看，还真是，一条街五六个。十年里你看过它们几千遍，却从没“看见”过它们。

朋友说的是一件奇事吗？对你来说是；可它又不荒唐，它本来就在那里。李渔要找的“奇”，就是这样的修鞋摊：不在见闻之外，就在耳目之前。只是，它为什么能被看了几千遍而没被看见？这才是问题。

◆ 六、麦基：期待与结果之间的鸿沟

跳到二十世纪末的好莱坞。罗伯特·麦基的《故事》，是这一代编剧手里翻得最旧的一本书。他讲故事怎样往前走，用了一个极好用的说法：鸿沟。

麦基的意思是：人物在每一个关口采取行动时，心里都有一个期待，以为世界会这样回应他；可世界的回应偏偏不是那样，期待和结果之间裂开一道缝，他叫它鸿沟。人物掉进鸿沟，不得不重新判断局面，冒更大的险，新的鸿沟又裂开，故事就这样一步一步被推出来。观众跟着人物一起期待，一起落空，于是被抓住。

这个说法的厉害之处，在于它把“意外”从结局上解放了出来：意外不只是最后那一下，而是故事每一步的推进方式，好故事处处都有期待落空，而不是攒到最后放一个大炮仗。它也比亚里士多德多走了一步：亚里士多德讲的是情节本身的形状，麦基讲的是人物心里的期待，意外第一次被放到了“某个人以为会怎样”的位置上。

大白话例子：去提加薪。你在公司勤勤恳恳干了三年，憋足了劲去找领导谈加薪。进门之前你在脑子里演了两遍：他要么答应，要么找个理由推掉。结果领导听完，沉默了一会儿，说：“正好，我也想找你，下个月有个新部门，你去当负责人吧。”

你愣在那里。两套剧本你都准备了，偏偏来了第三套，这就是麦基说的鸿沟。你不得不当场重新判断：这是升职，还是把一个烂摊子扔给我？

可麦基没有回答的问题，恰恰就在这里。鸿沟说的是“结果不同于期待”。不同于期待的结果多的是，为什么有的让观众服气，有的让观众骂娘？领导要是说“你明天不用来了”，那也是一道鸿沟，可它要是来得毫无来由，你只会觉得莫名其妙。麦基当然知道这一点，他反复强调，鸿沟里出来的结果必须真实可信，让观众在回头时看得出来路。可“回头看出来路”是怎样发生的？他把这个问题交给了编剧的功力，没有把它拆开。鸿沟说清了“意料之外”从哪里来：从期待里来。它没有说清，“情理之中”从哪里来。

◆ 七、相声的包袱，和一个共同的盲点

还有一门艺术，比任何理论家都更早、更精确地操作着“意料之外，情理之中”，那就是相声。相声艺人把一个笑点叫作一个“包袱”。包袱要先“系”，后“抖”：前面一层一层把观众引到一个方向上，让他以为自己知道接下来是什么；最后一句话抖开，方向一拐，观众一愣，紧接着哄堂大笑。拐得太生，观众接不住；拐得太顺，观众早猜到了，都不响。这门手艺的分寸，第17章讲喜剧与相声时会专门拆开，这里只点一句：笑，正是“意外”和“合理”同时到场的那一声。一个包袱响不响，就看观众是不是在愣住的同一瞬间，又接住了。现在把前面几位摆在一起，看他们各自走到了哪里：

- **亚里士多德**看见了：最好的情节意外而又因果相连，合理感有它自己的来历。
- **李渔**看见了：奇就在人情物理之中，在人人熟悉而没看见的地方。
- **麦基**看见了：意外来自心里的期待，故事靠期待一次次落空往前推。
- **相声艺人**手上做到了：先系紧方向，再一句抖开，让愣住和接住同时发生。

每一个都对，每一个都比前一个走得更细，可他们有一个共同的盲点。现象描述得越来越准，却没有一个人追问：观众用来判定“合理”的那个“理”，到底放在哪里？亚里士多德说“因果相连”，李渔说“人情物理”，麦基说“真实可信”，好像因果、人情、真实都是现成摆在那里的。他们都默认：理是固定的，观众带着它进场，又带着它出场，用同一把尺子量了整场戏。

可是，如果尺子从头到尾是同一把，那么本章开头的两难就永远解不开：同一把尺子，不可能在同一个结局上，先量出“不可能”，再量出“只能如此”。两千多年的前人围着这个结打转，把结的样子画得越来越清楚，可只要“理是固定的”这个默认不拆，它就打不开。

大白话例子：同一句话，两种听法。你妈在电话里说：“你忙你的，不用回来。”过年前你听到这句话，当真了，心安理得地留在外地。过完年，听亲戚说起，她那几天每天都把你的房间收拾一遍，饭菜多做了一份。你再想起那句“不用回来”，一下子听出了另一层意思。

那句话没有变，你的理解力也没有变，变的是你知道了一件之前不知道的事。尺子换了，同一句话量出了相反的结果。前人默认尺子不会换，而好戏，恰恰是在换尺子。

◆ 八、本书的回答：逻辑没变，前提发生了

本书的回答，先用一句话说出来：**好戏不违反逻辑，它让前提发生。观众用一套残缺的前提，做了一次完全正确的推理，所以感到意外；结局补出缺掉的前提，同一套推理重新走一遍，推出了银幕上那个结局，所以感到合理。**

意外和合理不打架，因为它们根本不是对同一套前提说的。这就是本书书名里的“逻辑发生”：发生的不是一套新逻辑，而是一组新前提。“意料之外”说的是旧前提推不出它，“情理之中”说的是新前提只能推出它。

拿这个回答回头看前面的例子，几乎每一个都落了位。花生的谜语里，缺掉的前提是“屋子不一定是屋子”。俄狄浦斯的悲剧里，缺掉的前提是“我不是科林斯国王的儿子”；他的推理无可挑剔，所以真相揭开时，观众既震惊又不能不服。米提斯的雕像里，听故事的人自带了一个“账总要结清”的前提，偶然的事于是被读成了因果。李渔的修鞋摊，是一个一直在场、却从没进过账本的前提。麦基的鸿沟说的是期待落空的那一刻，本书追问的是落空之后，观众手里补进了哪一笔。

再看一个中国读者最熟悉的例子：《三国演义》里的空城计。司马懿大军压到西城，城门大开，城头上诸葛亮焚香操琴，城门内外二十多个扮作百姓的军士低头洒扫。司马懿看了，下令退兵。他的推理，小说里写得明明白白：“亮平生谨慎，不曾弄险。今大开城门，必有埋伏。”

这一推，有什么错吗？没有。大前提“诸葛亮从不冒险”，是司马懿对这个对手的一贯判断，扎扎实实；小前提“城门大开”，是他亲眼所见；结论“必有埋伏”，推得一步不差。读者初读，甚至会觉得司马懿很精明。

等司马懿退走，诸葛亮才对众人说破：此人料定我生平谨慎，必不弄险，见了这副模样，疑有伏兵，所以退去；我是不得已才这样做。读者在这一刻补上的前提是：诸葛亮知道司马懿知道他从不冒险。司马懿最可靠的那一条判断，正是诸葛亮拿来设局的材料。推理没有变，前提多了一层，结论就整个翻了过来。读者大呼过瘾，又觉得合情合理。

还有一个更极端的例子。1926年，阿加莎·克里斯蒂出版了《罗杰疑案》。小说由乡村医生谢泼德以第一人称讲述，他协助大侦探波洛调查一桩命案，结尾揭开：凶手就是讲故事的谢泼德医生本人。据说这本书一出版就引来大量争议，有读者认为作者犯了规；替它辩护的人则指出，叙述者并没有直接撒谎，只是在关键处略过了一些事，重读时那些地方都留着痕迹。

读者被骗的，是一个从来没有写在纸上的前提：讲故事的人不会是凶手。谁也没说过它，每一个读者却都默认了，它是读侦探小说的人随身带进书里的。克里斯蒂没有改推理，没有改事实，她改的是一条读者自己都没意识到在用的前提。

这就是为什么本书要说“逻辑发生，本质是前提的发生”。前提不全是故事交代的；有许多，是观众自己带进来的默认，就像那个猜花生的孩子随身带着的“屋子就是屋子”。好戏既在故事里藏前提，也在观众身上动前提。孩子那一声“我怎么没想到”，说的正是：推理一直在我手里，前提不在。

◆ 九、这个回答要承担的风险

一个好的解释，必须说得出自己在什么情况下会错，否则它就和“天才说”没有两样。“前提发生”这个回答最大的风险是：既然任何意外都可以说成“补了一个前提”，那么任何结局都能被说成合理。编剧在最后一分钟随便抛出一个新信息，比如“其实他有一个双胞胎兄弟”，不也是“补了一个前提”吗？不是。区别在于补进来的前提，能不能让前面的推理重新走一遍。

空城计里，补进来的那一层，“诸葛亮知道司马懿怎样看他”，并不是凭空冒出来的。前面几回里，读者早就看见诸葛亮怎样不肯弄险：魏延献计走子午谷奇袭长安，他嫌“非万全之计”，不用；也早就看见他怎样把司马懿当成头号对手：一听说司马懿要执掌雍凉兵马，他大吃一惊，用反间计让魏主罢了司马懿的官。一边是人人皆知的谨慎，一边是对这个对手的格外上心，这一层前提早就在场，只是读者没有把它摆上桌。一补上，前面的每一笔都换了意思。

“突然冒出一个双胞胎兄弟”则不同。前面的戏里没有一笔为它准备过，补进来之后，前面的推理没有重走，只是被一个新事实顶掉了。观众不会说“原来如此”，只会说“这也行？”

所以，本书说的“前提发生”，有一个硬条件：**补进来的前提必须原本就在故事的土壤里，只是没有显露；或者它是土壤里一次有来路可查的突变**。它要能让观众拿着它回到前面，把已经看过的戏重新记一遍账。这个条件怎样检验，第3章会给出一块试金石：二刷检验。拿着新前提回看，处处对得上，是前提发生；处处对不上，是作者作弊。不是所有出人意料的东西，都配叫逻辑发生。

大白话例子：两种“其实”。同事迟到了半小时，进门说：“其实我今天早上送孩子去医院了。”你回想他进门时满头大汗、衬衫扣子扣错了一颗、手里还攥着一张挂号单，一下子全对上了。这是前提发生。

另一个同事迟到了半小时，进门说：“其实我是被外星人劫持了。”他说的也是一个“其实”，也补了一个前提，可你回想他进门的样子，没有一处因此变得更好懂。前一个“其实”让过去换了意思，后一个“其实”只是想让过去作废。

◆ 十、从烂戏开始

到这里，本章开头那个两难有了一个轮廓上的回答。归结起来是四条：

1. **逻辑一直有效，变的是前提**。观众推理没错，错在手里的前提残缺。
2. **意外和合理对着两套前提说话**。旧前提推不出，所以意外；新前提只能推出，所以合理。
3. **前提有两处来源**。一处藏在故事的土壤里，没有显露；一处是观众自己带进来的默认。
4. **补进来的前提必须原本在场**。能让前面的戏重新记账，才是前提发生；只能把前面顶掉，就是作弊。

用引子里的说法，故事的土壤就是特征纠缠网络（E）。前提藏在这里，也在这里变动：有时它一直在场只是没被看见，有时它真的突然变了。这两种情形，第4章、第5章会分头展开。可是，先别急着去讲好戏是怎样成的。学医的

人往往先学病理，再学生理，看戏也一样。我们每个人看过的烂戏，远比好戏多；烂戏让人不舒服的那种感觉，也往往比好戏让人舒服的感觉说得更清楚：“太平了”“太假了”“就吓了我一跳，然后呢？”这三句骂人的话，几乎覆盖了所有的烂戏。它们是三种不同的死法吗？每一种，到底是哪里断了？下一章，就从这三句话开始。

带走的话

“意料之外”和“情理之中”不打架，因为它们不是对同一套前提说的：旧前提推不出它，所以意外；补上的前提只能推出它，所以合理。两千年的前人都默认量戏的尺子从头到尾是同一把，好戏恰恰在换尺子；可换进来的那一笔必须原本就在土壤里，否则就是作弊。

小　账

本章猜花生的谜语、菜谱上的“适量”、偷车的人丢了车、导航与错一个字的地址、天天走的那条街、去提加薪、母亲说“不用回来”、两种“其实”等日常例子，均为构想场景，无真实原型。

《诗学》《闲情偶寄》的说法以转述为主，空城计的引句按通行毛宗岗评本，《俄狄浦斯王》《罗杰疑案》的情节均为转述；“雅典观众大多早知结局”是学界通常的说法，中译措辞各本不一，请读者对照原作（见附录二）。

“比例说、粗心说、天才说”“前提发生”“前提的两处来源”是本书的工作说法，不是学界定论。

本章不主张亚里士多德、李渔、麦基说错了，只指出他们共有一个“理是固定的”默认；也不主张任何临场补出一个新信息的结局都算前提发生。

◆

02

第 2 章

三种烂戏：平的、假的、只剩一惊的

这一章的问题

有的剧你看到第二集就猜中了结尾，有的大结局让你觉得被编剧耍了，有的把你吓得一哆嗦、第二天就什么也想不起来——同样是“不好看”，它们坏在同一个地方吗？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：古希腊悲剧《美狄亚》（欧里庇得斯）、莫里哀喜剧《伪君子》（1669）、美国电视剧《达拉斯》（1978）、日本电影《午夜凶铃》（1998）。没看过又不想被剧透的读者，可以先读原作或看戏，再回来读。〕

场　景　三句骂人的话

看完一部烂戏，人们骂它的话，翻来覆去其实只有三句。第一句：“太平了。”开头就知道结尾，中间一个半小时只是在等它走完。没有哪里不对，就是一点也不想看。

第二句：“太假了。”前面铺得好好的，到了要紧处，编剧伸手把结局一拨，人物得救了，坏人倒台了，问题解决了，观众却觉得被耍了。

第三句：“就吓了我一跳，然后呢？”那一下确实来得猛，心跳确实快了，可灯一亮，什么也没留下。第二天想起这部戏，只记得那一下。

这三句话是观众的直觉，不是理论。可直觉往往比理论准。它们分得这么清楚，从不混用，说明三种不舒服确实是三种不同的东西。“平”的戏不会被骂“假”，“假”的戏也很少被骂“平”；一部只剩一惊的戏，你可能既不觉得它平，也不觉得它假，只是觉得空。

上一章说，好戏不违反逻辑，它让前提发生：观众用残缺的前提推理，所以意外；结局补上前提，同一套推理重走一遍，所以合理。那么，烂戏是哪里出了错？是三处不同的地方断了，还是同一处断了三种样子？这一章从病理学的角度看戏：先看清三种死法，再回头看活的东西是怎样活的。

◆ 一、一个循环，三处可以断

要把三种烂戏分清楚，得先借一个工具，就是引子里预告过的123原理。它说的是一个循环：①一串正在推进的差异（D），和已经沉淀下来的土壤（E）之间生出矛盾，越积越多，放在戏里，D 是一场接一场的事件与选择，E 是人物的来历、关系、处境和这个世界的规矩；②积到一定程度，矛盾逼出一个新的显露态（S），局面变了，人物变了，观众眼里“这部戏是什么”变了；③新的显露回写，重新设定生成它的差异和土壤，新的矛盾又在新的场上生成。三者之间还同时互生，这就是三大方程说的：任何一维都不能单独说了算，每一维都由另外两维生成。这套语法第4章会完整摊开，这里只借它来给烂戏看病。

大白话例子：一锅粥。熬粥的人都知道：米下锅，水烧开，火一直在底下推着（这是推进的差异）；锅、水量、米的品种（这是土壤），决定了它能熬成什么样。米和水较着劲，慢慢地，汤水越来越稠，米粒一颗一颗开花（这是矛盾累积）；到某一刻，粥“成”了，从一锅米水变成了一锅粥（这是显露态的改变）；粥一稠，锅底就容易糊，你不得不把火调小、开始搅（这是回写：新的局面重新设定了火候和手上的动作）。这锅粥可以有三种失败，三种烂戏，也正是这三种失败：

- 火太小，米和水一直不较劲，熬两个钟头还是一锅米汤。这是**矛盾被压平**。

- 嫌慢，直接往里倒一包速成粉，三秒变稠。看上去是粥，其实不是熬出来的。这是**某一维被抬成第一因**，结局不由过程生成，由一只手直接放进去。
- 熬成了，你也不尝、不搅、不调火，盛出来就倒掉。熬成那一下确实发生了，却什么也没改变。这是**回写丢失**。

◆ 二、第一种死法：平

先说最常见的一种。有一类戏，我们闭着眼也能说出它的骨架：好人受难，好人坚持，好人得胜。一个心地善良的主角，开头被人陷害、被人欺负、被人看不起；中段咬牙坚持，受尽委屈，一次次被打倒又站起来；结尾真相大白，恶人受罚，好人扬眉吐气。

这条骨架本身没错。许多好戏也是这条骨架。问题出在：在平的戏里，骨架之外什么也没有。看一部平的戏，你会注意到几件事。

好人的“好”从不付出代价。他坚持做对的事，但坚持本身不让他失去任何他真正在乎的东西。他被冤枉，可他心里从没动摇过；他被逼到墙角，可墙角那边总有一扇门。他的选择题永远是“对”和“错”，而不是“对”和“另一个对”。

坏人的“坏”没有来路。他坏，是因为戏需要一个人来坏。他为什么这样做，他想要什么，他是怎样一步步变成这样的，没有交代，也不需要交代。他的存在只是为了给好人制造苦难，等到苦难够了，他就该倒下了。

苦难只是在攒分数。好人每受一次委屈，就像在存钱罐里投一枚硬币，观众心里默默记着：攒够了，他就该翻身了。苦难不改变他，不改变他和别人的关系，不改变这个世界的规矩，它只是一个计数器。

这三件事，指向同一个毛病：**矛盾被压平了**。按123原理，一部戏之所以能往前走，是因为推进的差异（D）和土壤（E）之间有真矛盾：人物想要的东西，和他的处境、他的关系、他自己的来历，是顶着的。平的戏里，这股劲被提前卸掉了。好人想要的和他是谁之间，没有任何冲突；他的处境虽然艰难，却从不逼他在两种真正珍贵的东西之间选一个。D 和 E 不较劲，矛盾就不累积；矛盾不累积，第二步那一下的改变就逼不出来，只能按预定时间“到点开奖”。

所以平的戏不是没有事件。它可能事件很多，热闹得很。它缺的是张力。张力不是事件的数量，是 D 和 E 之间那股顶着的劲。

大白话例子：一场“走过场”的吵架。两口子吵架，你劝过就知道：有一种吵架，吵得再凶也是平的。一个说“你从来不做家务”，一个说“你从来不体谅我工作辛苦”，两人各说各的，嗓门越来越大，可谁也没碰到真正的那根刺。吵到半夜，累了，各自睡下，第二天照旧。

另一种吵架，声音不大，却让人心惊：说着说着，一方忽然说出一句“其实我一直觉得，你妈比我更重要”。空气一下子凝住了。这句话之所以要命，是因为它碰到了这个家真正的土壤：两人之间那个从来没摊开的结。

前一种吵架有事件，没有矛盾；后一种吵架事件很少，矛盾却一下子顶到了头。平的戏，就是第一种吵架拍成了九十分钟。

拿张艺谋的《秋菊打官司》（1992）对照一下就清楚了。第11章会细看这部戏的结尾，这里只取“不平”这一个侧面：它的骨架几乎就是“受难—坚持—得胜”的老路，可秋菊要的那个“说法”，是让村长认个错，这东西在她那片讲人情、讲面子的土壤里根本没有格子可放，上面一级级的处理落到最后都是赔钱，于是她每往上告一级，要的东西和脚下的土壤就顶得更紧一分。平不平，差别不在骨架，在骨架底下 D 和 E 是不是一直较着劲。

◆ 三、怎样认出一部平的戏

平的戏怎样认？给读者几个自己能用的办法：

1. **二十分钟测试**。看到第二十分钟，停下来，试着说出结局。说对了，而且说得很具体，这部戏大概率是平的。注意，不是猜对“好人会赢”就算，而是你连怎么赢、赢了之后谁什么下场都说中了。好戏也可能让你猜中终点，但很难让你猜中路线和代价。
2. **代价测试**。问一句：主角为他的坚持，失去了什么他真正在乎的东西？如果答案是“什么也没失去”，或者失去的东西在结尾原封不动地还给了他，那他的坚持就没有碰到土壤。
3. **反派来路测试**。试着替反派说一段话，说他为什么这样做。说不出来，或者只能说“因为他坏”，那么这部戏里的矛盾，只有一边在使劲。
4. **两个“对”测试**。找一找全片最难的那个选择，是“对”和“错”之间的选择，还是“对”和“另一个对”之间的选择。前一种只考人品，后一种才考人。

要补一句：平不等于安静。一部戏可以从头到尾节奏舒缓、没有大起大落，却一点也不平；也可以枪炮齐鸣、追车爆炸，却平得像一张纸。平和不平的分界，不在音量，在矛盾有没有被压平。

大白话例子：两种“岁月静好”的朋友圈。有一种朋友圈，天天晒花、晒茶、晒落日，配文“一切都好”。你翻了一个月，记不住一条。另一种朋友圈也很安静，某天只发了一张旧厨房的照片，配了四个字：“搬家了，舍不得。”你看了半天，想起他父亲去年刚走，那是他从小长大的屋子。

两条都安静。前一种是平，里面没有顶着的东西；后一种不平，里面有一个人和他的过去在较劲。

◆ 四、第二种死法：假

第二种烂戏，观众骂它“假”。“假”和“平”正好相反。平的戏，矛盾太弱，攒不起来；假的戏，矛盾往往攒得很足，足到编剧自己都收不住了。于是在最要紧的地方，他伸出手，把结局直接改掉。

这只手，古希腊人早就造出来了。古希腊剧场里有一种起重装置，可以把扮演神的演员从高处吊到台上。戏演到人物走投无路、局面无法收拾的时候，一位神从天而降，宣布谁该得救、谁该受罚、事情该怎样了结。拉丁语里把它叫作“机器里出来的神”，汉语通译“机械降神”。

欧里庇得斯的《美狄亚》，就是一个常被拿来说的例子。美狄亚被丈夫伊阿宋抛弃，为了报复，她毒死了伊阿宋的新妇和新妇的父亲，又亲手杀了自己和伊阿宋的两个孩子。戏演到最后，愤怒的伊阿宋冲上来，局面已经走到绝处：杀了这么多人，她要怎样脱身？答案是，她出现在高处，乘着太阳神赐给她的车，带着孩子们的尸体，飞走了。

亚里士多德在《诗学》里点过这一处。他的意思是：情节的解，应当从情节本身生出来，而不应借助机械，像《美狄亚》那样。几百年后，罗马的贺拉斯在《诗艺》里也立了一条规矩，大意是：不要让神插手，除非那个结真的需要一位神来解。

前人说到这里，已经说中了一半：结局不能从情节外面来。本书在这里多走一步：**“从情节外面来”的，不一定是神。凡是一维被单独抬起来，当成不需要别的维度生成、自己就能决定结局的第一因，都是机械降神。**

按三大方程，戏里的每一维都由另外两维生成：局面的改变，由人物的选择和人物所在的土壤一起逼出来；人物的选择，又由局面和土壤一起塑造。这三者谁也不能单独说了算。机械降神的毛病，就在于让某一维跳出了这个互生的网：

一个从没在土壤里扎过根的力量，不经过任何差异的推进，直接替第二步把结局拍板。123原理里，那一下改变本该由矛盾累积逼出来；现在，它是被一只手放进来的。

大白话例子：家长替孩子写完了作业。孩子对着一道数学题熬了一晚上，草稿纸写满了，眼泪也快下来了。家长看不下去，拿过本子，三下两下写完了答案。

作业是完成了，老师第二天批了个对勾。可这道题到底是怎样“解”出来的？不是孩子的思路走通了，不是他手里的知识够了，是一只外面的手直接写上了结果。孩子自己知道，这道题他没有解开。下次碰到同样的题，他照样不会。机械降神就是这样：问题被“解决”了，但它不是被解开的。

◆ 五、机械降神的现代变种

今天的舞台上早已没有吊神的起重机，机械降神却换了许多身衣服，活得很好。**变种一：天降权威。**莫里哀的喜剧《伪君子》里，骗子达尔丢夫骗取了一家之主奥尔贡的信任，最后连房产都到了他名下，他又带着官差上门，要抓走奥尔贡，把一家人扫地出门。观众眼看着这家人走投无路，局面毫无回转余地。这时，官差转过身来，宣布被逮捕的不是奥尔贡，而是达尔丢夫：英明的国王早已看穿了这个骗子。一家人得救。这场戏历来被当作机械降神的经典样本：从天而降的不再是神，是国王。今天的电视剧里，这位国王常常换成“上级领导”“神秘大人物”“突然出现的亲生父亲”。

变种二：车祸与失忆。国产剧里有一套用得几乎发烂的手法：两个人的感情走到了必须面对的关口，或者一个人终于要为自己的过去付出代价，突然一场车祸，他失忆了。过去一笔勾销，矛盾一夜消失，所有本该艰难的选择，都不必再做。等到剧情需要，他又恰好在某个时刻恢复记忆，一切再按编剧的需要重新排

好。车祸和失忆在这里干的活，和美狄亚那辆太阳神的车一模一样：不是矛盾逼出了结局，是一件从外面掉进来的事，替人物把最难的那一步跳了过去。

变种三：“原来一切都是梦”。第3章会细讲，这种结尾不是回写，是注销：前面的账没有被重新记，而是被一笔勾销。这里先换一个角度说一句：它同样是一种机械降神，只不过降下来的不是神，是一条世界规矩。美国电视剧《达拉斯》有一段有名的往事：一个重要角色在剧中死了，播了整整一季之后，制作方想让演员回来，于是安排他的前妻帕姆一早醒来，发现他在浴室里洗澡，原来过去这一整季，都是她做的一场梦。观众的反应可想而知。一整季里人物经历的悲痛、做出的选择、建立和破裂的关系，统统被一条新规矩“这是梦”宣布作废。梦这条规矩，不是从故事的土壤里长出来的，是为了收拾局面临时颁布的。

这里有一个需要说清楚的边界。不是所有的巧合、天灾、意外都是机械降神。第5章会专门讲：故事的土壤会突变，而且常常是突然的、带随机性的。暴雨会来，人会病倒，朝代会更替，这些都可以是好戏。区别在于突变放在哪一步。编剧行里有一条老经验，说得很准：**用巧合把人物推进麻烦，很好；用巧合把人物救出麻烦，是作弊**。放进123原理里看：世界突变可以放在第一步，当作矛盾的来源，它把人物推进一个更难的处境，后面怎样挣扎、怎样选择，仍然要人物自己走；它不能放在第二步，直接替人物结算。观众一侧的认知突变另当别论，下一章讲两本账时会看到，它为什么可以就是观众那一轮的第二步。

大白话例子：两种“碰巧”。你在单位和一个同事闹僵了，碰巧两人被分到同一个出差小组，十天朝夕相处，躲都躲不开。这个“碰巧”把你们推进了麻烦，后面怎样相处、和不和好，全看你们自己。这是好的碰巧。

另一种情况：你们闹僵了，碰巧对方第二天就调走了，事情不了了之。这个“碰巧”把你们从麻烦里救了出去。日子里这样也不坏，可要是一部戏这样收尾，观众会觉得：你们俩之间那件事，到底算什么？

◆ 六、怎样认出一部假的戏

本书给“假”定一条能用的检验，可以叫它“拿掉测试”：**把那个转折点上的突变、巧合或天降之物拿掉，看后面的戏还走不走得通**。拿掉之后，人物仍然靠自己的逻辑把戏走下去，结局依然立得住，说明突变只是推了一把，是好的转折。拿掉之后，整个结局就塌了，说明突变在替方法干活，这就是假。第5章会把这道检验立成全书的失败条件，这里先拿它来认假戏。

拿《伪君子》试一下：把国王拿掉，奥尔贡一家就真的被扫地出门了，结局整个翻转。国王在替全剧干活。拿车祸失忆试一下：把车祸拿掉，那两个人就必须当面摊牌，后面的戏要重写。车祸在替编剧干活。再加两个辅助问题：

1. **它在土壤里扎过根吗？**那个救局的力量，前面有没有出现过、有没有被交代过来路？《伪君子》里，国王在前面只是被人提起，从没作为一股力量真正参与过前面的矛盾，直到最后才被搬出来。一个从没进过土壤的力量，突然决定了结局，观众就会觉得这是作者的手。
2. **人物最难的那个选择，是他自己做的吗？**假的戏有一个共同的气味：人物在最要紧的地方，总是不用选。有人替他选了，有事替他选了，或者选择本身被取消了。

还要补一句公道话。机械降神不一定是编剧笨。有时候它是有意的：莫里哀的结尾，历来有人读作一种讽刺，意思是这样的骗子，现实里只有靠国王才收拾得了；欧里庇得斯让美狄亚乘车飞走，也有人读作美狄亚已经越出了人的尺度。这些读法都可以讨论。但即便是有意为之，它在戏里的结构位置不会变：结局不是矛盾逼出来的。作者可以故意让观众看见这只手，那是另一种戏；作者不能指望观众看不见这只手。

大白话例子：一个总是“刚好有事”的朋友。你认识这样的人吗？每到要他表态、要他出钱、要他担责任的时候，他总是“刚好”家里来了亲戚，“刚好”手机没电，“刚好”领导临时派了任务。一次两次是巧合，次次如此，你就知道：不是巧合在帮他，是他在用巧合。

拿掉测试在生活里也好用：把那些“刚好”拿掉，他自己会怎么做？如果拿掉之后，你根本想象不出他会站出来，那么那些“刚好”，就是他的机械降神。

◆ 七、第三种死法：只剩一惊

第三种烂戏，最难骂，因为它常常很好看。恐怖片里有一种最省事的手法：镜头跟着主角走进一间黑屋子，四下寂静，音乐压得极低，观众屏住呼吸。突然，“哐”的一声巨响，一张鬼脸贴着镜头扑出来。满场尖叫。几秒钟后，大家松了口气，有人笑出声来，发现扑出来的可能只是一只猫，或者鬼脸一闪就没了，镜头切到下一场。

这一下有用吗？有用。心跳确实快了，身体确实被吓到了。但它吓完之后，什么也没改变。观众对这个故事的理解没有变，对这个鬼的规矩没有多知道一点，对主角的处境也没有多一层担忧。下一场戏照常开始，仿佛那一下从没发生过。

类似的，还有“为反转而反转”。有些悬疑剧，最后一集连翻三次：凶手是甲，不，是乙，不，其实是甲乙联手，而且受害人自己也参与了。每一次翻转都确实出人意料，弹幕一次次刷“卧槽”。可看完回头一想：每次翻转之后，前面的戏有没有因此换了意思？没有。翻转只是在结尾处叠了几层新的说法，前面九集，用哪一个说法看都一样，哪一个说法都不比别的更“只能如此”。这就是**回写丢失**。

按123原理，第二步那一下的改变，必须进入第三步：回写，反过来重新设定差异和土壤。在观众身上，回写有两个方向：向前，它让已经看过的戏换了意思（第3章要讲的“第二本账”）；向后，它让后面的戏受它支配，人物因此做了不同的事，局面因此有了新规矩。只剩一惊的戏，两个方向都断了：往前，前面的戏不变味；往后，后面的戏不受影响。那一下“惊”被切成了一个孤零零的点，它发生了，却没有在任何地方留下痕迹。

这也说清了它和“假”的区别。假的戏，问题在第二步：结局不是逼出来的。只剩一惊的戏，问题在第三步：第二步也许逼得不错，甚至确实意外，但它没有回写。

大白话例子：路上的一声喇叭。你走在路上，身后一辆车突然按了一声喇叭，你吓得一哆嗦。车开过去了，你骂了一句，继续走路。五分钟后，你已经忘了这件事。

另一次，你过马路时低头看手机，一辆车急刹在你身前半米，司机摇下车窗看了你一眼，什么也没说，开走了。你站在路边，愣了半天。从那以后，你过马路再也不看手机。

两次都是一惊，身体的反应差不多。区别在于：第一次，惊吓什么也没改；第二次，惊吓回写了你，改了你后来每一次过马路的做法。只剩一惊的戏，给观众的是第一种喇叭。

◆ 八、一惊之后留下了什么：《午夜凶铃》

不是所有的惊吓都只剩一惊。看一部同样以吓人著称的电影，对比就出来了。1998年的日本电影《午夜凶铃》，有一个二十多年来被无数次模仿的镜头：电视屏幕里，一口古井，一个长发遮脸的女人从井里慢慢爬出来，爬到屏幕

跟前，然后，爬出了电视机。这一下吓人，是确实的。可它吓完之后，留下了很多东西。

先看故事的规矩。影片一开始就立了一条：看过一盘神秘录像带的人，七天后会死。女记者浅川为了调查侄女的死，看了录像带，随后又和前夫高山一起追查录像的来历，终于在一口井底找到了贞子的遗骨，将她打捞上来。两人都以为，诅咒解除了：找到她，让她重见天日，怨念就散了。观众也这样以为。这是一个合理的推理，也是恐怖片观众最熟悉的那套前提：鬼有冤，冤得申，鬼就安息。

浅川的七天期限，平安过去了。可轮到高山的期限，他在家中死去，贞子正是在这一刻从电视里爬了出来。

那一下爬出电视的惊吓，就落在这里。它不只是一张扑过来的鬼脸，它打碎了观众和人物共同的那套前提：诅咒并没有因为找到遗骨而解除。那么，浅川为什么活了下来？

浅川回头清点，终于找到了答案：她和高山之间唯一的不同，是她把录像带复制了一份，给高山看过。诅咒的规矩，原来从来不是“申冤即散”，而是“传下去才能活”。

这一笔一补上，回写朝两个方向同时展开。向前，前面的戏全换了意思：那盘被复制的录像带，在第一本账里只是一个调查环节，在第二本账里成了救命的那一步。向后，它立刻推着人物走进一个更可怕的处境：浅川年幼的儿子也看过录像带。要救儿子，就得再复制一份，给另一个人看。影片的最后，她带上录像带，开车去找自己的父亲。

那一惊，就这样从一个点，变成了一条新的规矩，又从规矩变成了一个母亲的选择题：为了救自己的孩子，要不要把死亡交给另一个人。观众走出影院时带

走的，不只是心跳，还有这道题。这才是“惊”应有的样子：它是一次认知突变，突变之后，前面的账要重记，后面的戏要换走法。

◆ 九、怎样认出一部只剩一惊的戏

只剩一惊的戏又怎样认？同样给几个读者自己能用的办法：

1. **剪掉测试**。把那一惊所在的几秒钟剪掉，看看故事丢了什么。如果什么也没丢，后面的戏照样看得懂、照样成立，那它就是只剩一惊。《午夜凶铃》里那个镜头要是剪掉，浅川就不会知道诅咒还在，后面的一切都不会发生。
2. **往回看测试**。那一惊或那一次反转之后，你会不会想回头重看前面某一场戏？会，说明它在向前回写；不会，说明它只是落在了结尾。
3. **往后看测试**。那一惊之后，人物做了什么他原本不会做的事？世界里有没有多出一条新规矩？没有，说明它没有向后回写。
4. **第二天测试**。第二天想起这部戏，你想起的是那一下，还是那一下之后的事？只记得那一下，多半是只剩一惊。

还要多说一句“为反转而反转”。反转的次数越多，这个病越容易犯。原因不难懂：每一次反转，都要求观众把前面的戏重新记一遍账；一次反转，观众记得过来，回写会很猛；三次五次连着来，观众记不过来了，干脆不记，只等下一次。到那时，反转就退化成了一连串的鬼脸。

大白话例子：喊“狼来了”的那个人。办公室里有个同事，爱制造“大新闻”：今天说要裁员了，明天说老板要换人了，后天说楼下食堂要关了。头一两次，大家都吓一跳，凑过来打听。后来再听他说，大家头都不抬。

他说的每一件事都“出人意料”，可没有一件改变过任何东西：没人因此去做什么准备，也没人因此回头重想什么。一惊接一惊，最后连惊都没有了。只剩一惊的戏，走的就是这条路。

◆ 十、三种死法，一张诊断单

三种死法都看过了。把它们放回同一个循环里，可以这样说：

1. **平：死在第一步。** D 和 E 不较劲，矛盾被压平，攒不起张力，第二步那一下逼不出来，只能按时开奖。观众的感觉是：没劲。
2. **假：死在第二步。**矛盾攒够了，却不是由矛盾逼出结局，而是某一维被抬成第一因，一只手从外面伸进来，直接拍板。观众的感觉是：被耍了。
3. **只剩一惊：死在第三步。**那一下改变也许来得猛，却没有回写，前面的戏不变味，后面的戏不受影响。观众的感觉是：然后呢?

这三种死法可以叠加。一部戏完全可以既平又假：前面九十分钟毫无张力，最后五分钟再靠一个天降的贵人收尾。也可以既假又只剩一惊：车祸来得突然，确实吓人一跳，吓完之后，前面的感情线和后面的复仇线都没有因此换一点意思。病得越重，死法叠得越多。

反过来，一部好戏，就是三步都活着的戏：矛盾一直顶着，没有被压平；结局由矛盾逼出来，不是一只手放进来；改变一落下，就回写前后，让看过的戏换了意思，让没看的戏换了走法。《午夜凶铃》里浅川开车去找父亲的那一刻，就是三步都活着的样子。

看到这里，你也许已经注意到：三种死法里，最隐蔽也最要命的，是第二种和第三种之间那条线。假的戏和好的反转，常常都“出人意料”；只剩一惊的戏和好的反转，也常常都让人心头一震。真正把它们分开的，是观众在震动之后，脱口而出的那一句话：“这也行？”还是“原来如此”？

观众说“原来如此”，说“合理”的那一刻，他身上到底发生了什么？前面的哪一笔被补上了，他又是怎样在一秒钟之内，把整部戏重算了一遍？这是下一章要打开的问题。

带走的话

烂戏有三种死法，各死在123原理的一步上：平，是D和E不较劲，矛盾被压平；假，是某一维被抬成第一因，一只手替矛盾拍板；只剩一惊，是改变落下却没有回写，前面的戏不变味，后面的戏不改道。观众骂的“没劲”“被耍了”“然后呢”，正好各指一步。

小　账

本章两种吵架、一锅粥、两种朋友圈、家长替孩子写作业、两种“碰巧”、总是“刚好有事”的朋友、两声喇叭、爱制造“大新闻”的同事等日常例子，均为构想场景，无真实原型；“车祸失忆的国产剧”“最后一集连翻三次的悬疑剧”只谈类型，不指具体作品。

《美狄亚》《伪君子》《达拉斯》《午夜凶铃》的情节均为转述，未引原台词；《午夜凶铃》结尾的具体画面等细节已写得概括；《秋菊打官司》本章只取“不平”一个侧面，结尾留给第11章；请读者对照原作（见附录二）。

“三种死法”“拿掉测试”“剪掉测试”以及几种自查测试，是本书的工作说法，不是学界定论；“拿掉测试”到第5章立为全书的失败条件。

本章不主张巧合、天灾不能入戏，只主张它们不能替人物结算；也不主张莫里哀、欧里庇得斯的结尾是笨拙之作——有意为之的读法可以成立，只是结局在戏里的结构位置不变。

◆

03

第 3 章

观众说“合理”的那一刻，发生了什么

这一章的问题

灯还没亮，满场的人一起低低地“啊——”了一声，散场时都说“太合理了”——可要真那么合理，刚才怎么没有一个人猜到？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：《第六感》（1999）、《你好，李焕英》（2021）、《肖申克的救赎》（1994）、《大话西游》（1995）、古希腊悲剧《俄狄浦斯王》，以及小说《红楼梦》中若干人物的命运。没看过又不想被剧透的读者，可以先看片，再回来读。〕

场　景　黑暗里的那一声“啊——”

在电影院里待久了的人，都听过这样一种声音。不是尖叫，也不是笑，而是几百个人在同一秒钟里，从喉咙深处发出的一声低低的“啊——”。灯还没亮，字幕还没出来，你却能感觉到整个放映厅的空气变了。接着有人小声说：“原来是这样……”散场时，走廊里的议论几乎一模一样：“太合理了，前面全都对上了！”本章要追问的，就是这一刻。

“合理”两个字，我们说得太顺口了。可只要停下来想一想，就会碰到一个怪地方：如果结局真的那么合理，那它按理说应该是推得出来的；既然推得出来，观众为什么没推出来？如果观众推不出来，那他凭什么在结局出现之后，又说它“合理”？换一种问法：观众说“合理”时用的那套道理，是他走进影院时就带着的，还是在影院里刚刚拿到的？

这个问题看起来很小，却是全书的门槛。答对了，“意料之外，情理之中”这句老话就不再是一个悖论，而是一个可以拆开、可以检验、可以学会的过程。答错了，我们就只能一直站在门外，说“好戏全凭天分”。

◆ 一、两本账

先把回答摆出来，再一步步验证。**观众说“合理”，几乎都是事后说的。他用来判定合理的那套道理，不是他进场时带来的那一套，而是结局交到他手里的新的一套。**

为了说清楚这一点，借一个记账的比喻：每个观众看戏时，心里都在记一本账。这本账上记的不是钱，是前提：这个人是谁，他想要什么，他和别人是什么关系，这个世界的规矩是什么。观众每看到一个画面、听到一句台词，就往账上记一笔，同时根据账上已有的东西，推算下一步会怎样。这种推算，用的是我们最熟悉的推理方式：有了前提，得出结论。逻辑学上叫它形式逻辑。只要前提对、推理有效，结论就跑不掉。

问题在于，账本是不完整的。好戏的秘密，恰恰在于观众的账本上少了一笔，而他自己并不知道少了这一笔。于是，观众做了一次完全正确的推理，得到了一个错误的结论。

结局到来的那一刻，银幕把缺掉的那一笔补上了。补上之后，观众手里的账本就成了第二本账。这一前一后，本书叫它**两本账**：观众带着残缺前提一路记下来的是第一本，结局补上缺掉的一笔之后重算出来的是第二本。他用第二本账回头重算一遍，同一套推理，推出了一个完全不同的结论，而这个结论，正是银幕上此刻发生的结局。所以，“合理”其实不是一次判断，而是两次判断叠在一起：

· **第一次**，观众用第一本账判定：这个结局不可能。所以他感到意外。

· **第二次**，观众用第二本账判定：这个结局只能如此。所以他感到合理。

意外和合理之所以能同时成立，是因为它们根本不是对同一本账说的。这也就是本书所说的“逻辑发生”。逻辑本身没有被违反，推理规则一条也没改；改变的是推理所依据的前提。新的前提一出现，同一套逻辑就在观众身上重新走了一遍，走出了一个新的结论。与其说好戏“超越了逻辑”，不如说它超越了观众手里的前提账本。

借用引子里的说法，那缺掉的一笔，就是观众心里那片土壤（E）上的一次突然改变。世界可能一点没变，变的是观众知道了什么，这就是认知突变，有别于故事世界本身真的变了的世界突变（一场暴雨、一次病倒、一场改朝换代）。好戏的设计，很大一部分就是在安排这两种突变：什么时候来，落在哪里。这是第三篇（第9—14章）的主题，这里先记下。

大白话例子：拼图。你在拼一幅一千片的拼图，盒子上的图早就丢了。拼到一半，你看出一大片蓝，一大片绿，心想这大概是一幅湖边风景。你把所有蓝色碎片都往“湖”那边放，放得顺理成章，只是总有几片怎么也放不进去。最后剩下一小块，拼上去一看：那片“湖”，原来是一个女人蓝色的裙摆；那片“草地”，是她身后的绿窗帘。

这一刻，你不仅发现自己猜错了，还会发现：那几片你曾觉得“怎么也放不进去”的碎片，现在每一片都有了位置。你没有动过任何一片拼图。你改变的只是：你以为它们拼成的是什么。这就是从第一本账走到第二本账。

◆ 二、把两本账做到极致：《第六感》

要看两本账怎样运作，《第六感》几乎是教科书。影片开头，儿童心理医生马尔科姆和妻子在家庆祝他获得的荣誉。一个多年前的病人闯进来，朝他开了一

枪，随后自杀。画面一转，已是第二年秋天，马尔科姆开始治疗一个小男孩科尔。科尔有一个可怕的秘密：他看得见死人。

观众的第一本账是这样记的：一个受了伤的医生康复之后重返工作；他的婚姻出了问题，妻子对他越来越冷；他想通过治好这个男孩，弥补当年没能救下那个病人的遗憾。这本账里的每一笔都很自然，也很感人。

结尾，观众拿到了缺掉的那一笔：马尔科姆在开头那一晚就已经死了。他自己不知道。就在这一刻，前面的戏一场一场被重新记账：

纪念日的餐厅。马尔科姆迟到了，坐下来连声道歉，妻子几乎不开口，始终不看他，抓过账单起身时，只低声说了一句“纪念日快乐”。第一本账：她在生他的气，婚姻出了裂缝，那句话是冷冷的应付。第二本账：她看不见他，她是一个人在过结婚纪念日，那句话是说给不在场的丈夫听的。这一句台词，恰好是双读细节最好的样子。

男孩家的客厅。马尔科姆坐在沙发上，男孩的母亲坐在对面，两人一言不发，像是一起在等孩子放学。第一本账：医生在家访。第二本账：屋里只有母亲一个人在等孩子。

没有第三个人和他说话。回头细想，开场那一枪之后，整部电影里，除了科尔，没有一个活人真正回应过马尔科姆。第一本账里，这一点从未引起注意；第二本账里，它成了最大的证据。

男孩的那段话。科尔告诉医生，死人到处走来走去，彼此看不见，只看见自己想看见的东西，他们不知道自己已经死了。第一本账：男孩在描述他看见的鬼。第二本账：他说的正是坐在他面前的这个人。

最后那枚戒指。结尾，熟睡的妻子手中滑落一枚婚戒，在地板上滚动。马尔科姆低头，看见自己的手上空空的。

注意这几处细节的共同点：它们在第一本账里都有一个自然、甚至平淡的解释；在第二本账里，又都有一个非如此不可的解释。也正因为如此，许多观众看完的第一件事，就是重看一遍。二刷不是重温，而是观众主动去核对第二本账：这一笔，对得上吗？那一笔，对得上吗？

◆ 三、中国观众哭着记下的第二本账：《你好，李焕英》

2021年春节档，《你好，李焕英》让许多观众哭着走出影院。它的骨架，也是两本账。

第一本账是这样记的：女儿贾晓玲总觉得自己从小到大没让妈妈省过心。母亲出了意外，她恍惚间回到1981年，遇见了年轻时的李焕英。她下定决心弥补：让妈妈开心，让妈妈嫁给厂长的儿子，过上比原来更好的日子。观众跟着她一路折腾，笑声不断。这本账里，女儿是主动的那一个，母亲是被安排的那一个。年轻的李焕英对这个突然冒出来的姑娘格外好，观众把它记成：她本来就是个热心肠。

结尾，第二本账来了：回到过去的，不只是女儿。母亲也来了。她从一开始就知道，眼前这个姑娘是自己的女儿。

于是前面的戏被一场一场重新记账。她为什么对一个陌生姑娘几乎无条件地纵容？她为什么不肯照女儿的安排，去嫁一个“条件更好”的人？那些看似随手的照顾，为什么处处带着一个母亲的手势？第一本账里，这是一个热心的年轻女工；第二本账里，这是一个母亲，陪着女儿再走一遍，让女儿以为是自己在照顾妈妈。

和《第六感》相比，这里回写的不是“一个人是死是活”这样的事实，而是“谁在照顾谁，谁在成全谁”。观众在影院里哭，不是因为猜错了谜底，而是因为第二本账把爱的方向整个调了过来：原来不是女儿在弥补母亲，是母亲在成

全女儿。回写落在情感上，往往比落在情节上更深。这一点，第6章讲“意义”时还会回来。

◆ 四、双读细节：一个细节，两本账都能记

讲到这里，有人会说：这不就是“伏笔”吗？写戏的人谁不知道埋伏笔。契诃夫有过一个流传很广的说法：第一幕墙上挂着一支枪，后面它就得响（第4章会细看这支枪）。伏笔确实是这件事的一半，但只有一半。

伏笔只保证“合理”，不保证“意外”。一个只有一种读法的伏笔，往往就成了剧透。比如一个人物鬼鬼祟祟地往抽屉里塞东西，镜头还给了特写，观众立刻就知道这抽屉以后要出事。合理是合理了，意外却没了。

《第六感》里的那些细节之所以厉害，是因为它们是**双读细节**：同一个细节，两本账都能记，而且记得都很自然。一个合格的双读细节，要过三道关：

1. **第一读要自然**。在第一本账里，它不能扎眼，最好平淡到观众不会多想。妻子冷淡，是因为婚姻有问题，这是电影里最常见不过的情节，没人会起疑。
2. **第二读要必然**。换成第二本账，它必须非如此不可，而不是“也说得通”。妻子不看他、不答他、独自买单，在第二本账里只有一个解释。
3. **两读之间不能有破绽**。第一本账里的任何一个细节，都不能和第二本账冲突。假如影片中途有一场戏，妻子接了马尔科姆的话，哪怕只有一个“嗯”，第二本账就塌了，结尾就成了欺骗。餐厅里那句“纪念日快乐”之所以不算破绽，正因为它两本账都记得通：它可以是对丈夫说的，也可以只是对着空椅子说的。整部电影最见功力的地方，不是那个反转，而是在开场那一枪之后的整部电影里，它从未让任何一个活人真正回应他。

第三关最容易被忽视，却决定了一部戏是“发生”还是“作弊”。观众愿意被瞒，但不愿意被骗。被瞒的观众在二刷时会拍大腿；被骗的观众在二刷时会说：“这里不对啊。”

大白话例子：一个总说“在忙”的朋友。有一阵子，一个老朋友总回你“最近忙”“下次吧”。约了几次都没约成，你心里慢慢记下一本账：他大概是疏远我了，说不定还觉得我烦。后来你才知道，那几个月他父亲住院，他每天下班就去医院陪床，周末也守在那里。

一下子，他的每一句“在忙”都换了意思。更关键的是，这期间他从没在朋友圈里发过一张聚会的照片，没有一条消息和“陪床”这件事冲突。正因为没有破绽，你才会在知道真相的那一刻，心里一沉，然后觉得：原来如此，全都对上了。要是你曾看到他那几个月天天在外面喝酒，第二本账就记不成了。

◆ 五、把答案写在前面：《红楼梦》的判词

双读细节，是把第二本账藏在第一本账里。中国小说里还有一种更大胆的做法：干脆把结局写在前面，只是写成读者读不懂的样子。

《红楼梦》第五回，贾宝玉梦游太虚幻境，翻看“金陵十二钗”的册子。册子上一幅画配一首判词，每一首都写着一个女子的命运。比如合写林黛玉和薛宝钗的那一首：

可叹停机德，堪怜咏絮才。玉带林中挂，金簪雪里埋。

第一次读到这里的读者，大多只觉得是几句费解的诗，匆匆翻过。宝玉自己也看不懂。等读完全书，再翻回第五回：上两句，一句用“停机劝学”的典故写宝钗的贤德，一句用谢道韫“咏絮”的典故写黛玉的才情；下两句，“玉带林”倒过来，谐音林黛玉，“金簪雪”里，雪谐薛，簪即是钗。一个才情绝世，

一个德行无亏，结局却一个挂在林中，一个埋在雪里。每一个字都变成了一记重锤。

这是双读细节的另一种形态，可以叫它**明告**：答案摆在明处，第一本账却记不下它，因为读者手里还没有那几笔前提。前面说双读细节的第一关是“第一读要自然”；明告换了一种过关的办法：第一读读不懂，而读不懂本身也很自然，没有人会因为几句谜一样的诗就看穿一部大书。

明告还带来一个有意思的后果：判词成了一本公开的第二本账，所有读者都可以拿着它去核对后文。《红楼梦》后四十回是否合乎曹雪芹的原意，两百多年来争论不休，其中一个重要的依据，就是拿第五回的判词去比对后文人物的结局：对得上的地方，读者点头；对不上的地方，读者就怀疑续书改了账。这几乎是一场延续了两百多年的“二刷检验”。

大白话例子：老人的一句闲话。你小时候，家里老人随口说过一句：“这孩子心重，以后要在感情上吃苦。”你当时只当是一句闲话，转身就忘了。二十年后经历了一场感情，夜里睡不着，忽然想起那句话，一下子觉得被说中了。那句话早就在那里，一个字也没变，变的是你终于长出了读懂它的那一笔。明告的力量，就在这里。

◆ 六、回写：结局怎样改写了前面

双读细节解释了“为什么对得上”，却还没有解释另一件事：那一声“啊——”为什么会那么强烈？“原来如此”为什么不是一个冷静的结论，而是一种几乎是身体上的震动？

在本书的框架里，这个过程可以用引子里预告过的123原理来描述：矛盾累积，逼出显露态的改变，改变再回写，重设生成它的差异与土壤。这个循环第4章会完整摊开，这里只把它的三步放到观众身上：

第一步，矛盾在观众心里累积。观众一路跟着看，他跟着的这一串事件，就是差异的推进（D）；他账本上的前提，就是土壤（E）。双读细节在第一本账里虽然都有解释，但解释得越来越勉强：“这妻子也太冷了吧？”“这医生怎么就没别的病人？”一点小小的别扭，一点又一点地积下来。观众未必说得出来，但他身上确实攒着一股说不清的张力。

第二步，张力逼出改变。结局那一笔落下，积了一整部电影的张力找到了出口。观众眼里“这部戏是什么”整个变了：从“一个医生救一个孩子”，变成“一个死者终于知道自己死了”。这就是显露态的改变。

第三步，改变回写。新的理解反过来重新设定了观众对前面一切的读法：每一场戏该怎么读（D），每个人物是谁、彼此是什么关系（E），全都改了。那一声“啊——”，就是回写正在发生的声音。观众在一秒钟之内，把整部戏从头重记了一遍账。

“合理”的感觉，就是观众亲身经历回写的感觉。张力攒得越久，回写的范围越大，“原来如此”就来得越猛。还要留意落在第二步的是什么：是一次认知突变，世界一点没变，变的是观众知道了什么。它可以就是观众那一轮的第二步，因为揭出来的那一笔早就在场，一直藏在双读细节里；要是揭出来的是一件此前从没在场的事，它就成了替观众结算的作弊。世界突变则不能坐在第二步替人物结算，这一点第2章已经讲过，第5章还要细讲。

这里要分清**回写与注销**：回写重新记前面的账，注销把前面的账一笔勾销。有些戏在结尾也给了一个“真相”，比如“原来前面一切都是一场梦”，可观众并不会因此觉得合理。原因在于，这种真相做的是后一件事。前面的每一场戏，在第二本账里并没有获得新的意思，只是被宣布“不算数”。回写让过去变得更有分量，注销让过去变得毫无分量。观众对前者说“原来如此”，对后者只会说“那我前面白看了”。

大白话例子：当众说难听话的朋友。朋友当众说了你几句难听的话，你憋了一肚子气。过一会儿他笑着说：“刚才都是开玩笑的。”这不是回写，是注销：那几句话没有因此变得更好懂，只是被宣布作废，你心里的那股气也没地方去。可如果后来你才知道，他是故意当众激你，好让在场那位一直刁难你的领导看清你的底气，那几句难听话就被重新记了账。同样是“真相”，一个让过去作废，一个让过去换了意思。

大白话例子：母亲的鱼头。很多人小时候都有过这样的记忆：家里做鱼，母亲总把鱼肚子上最嫩的肉夹给孩子，自己啃鱼头，还说“我就爱吃鱼头”。孩子信了，一信就是很多年。

直到有一天，自己也当了父母，也在饭桌上把好肉夹给孩子、自己拿起鱼头时，忽然愣住了。那一刻改变的，不只是“母亲到底爱不爱吃鱼头”这一个判断。童年里无数顿饭、无数个细节，全都被重新记了一遍账：她为什么总说自己不饿，她为什么总把新衣服留给你，她为什么从不在外面吃饭。这就是回写。它来得这么猛，是因为那股张力在你身上攒了二十年。

再看《肖申克的救赎》。银行家安迪被冤枉杀妻，关进肖申克监狱。观众的第一本账是一部“人在体制里如何保住尊严”的电影：他沉默、隐忍，帮狱警报税，给监狱图书馆争取经费；老囚犯布鲁克斯出狱后无法适应外面的世界，最终自尽。瑞德说，在这里，希望是一种危险的东西。

这本账里有几笔不太起眼的记录：安迪托瑞德弄来一把小石锤，说是要雕石头棋子；瑞德拿到石锤时心里还暗笑，用这玩意挖穿墙，得挖六百年。安迪牢房墙上的大海报，从丽塔·海华丝换成玛丽莲·梦露，又换成拉蔻儿·韦尔奇。典狱长有一次查房，把圣经还给安迪，还说了一句“救赎就在其中”。

某天早上点名，安迪的牢房空了。典狱长气急败坏，抓起一块石子砸向那张海报，石子穿纸而过，海报后面是一个洞。接下来，回写一笔一笔地来：石锤不是用来雕棋子的；海报不是为了看女明星，是为了挡住洞口；圣经里被掏空的地方，正好藏着石锤，典狱长那句话，在第二本账里成了一个辛辣的反讽。

但这部电影真正深的地方，在于它回写的不只是情节，还有人物。第一本账里，安迪的沉默是认命；第二本账里，那是将近二十年的耐心。第一本账里，“体制化”是这座监狱的铁律，布鲁克斯就是活生生的例子；第二本账里，安迪从来没有被体制化过一天。瑞德早先说希望很危险，现在，这句话被安迪用二十年的时间整个改写了。

而且回写没有在揭底处停下。它继续往后走，重新设定了下一段戏：瑞德获释后，走到了和布鲁克斯一样的十字路口，同样的旅馆，同样的房间，同样刻着字的房梁。第一本账会推他走上布鲁克斯的老路；被安迪回写过的瑞德，选了另一条路。这就是123原理里那个“循环不止”：一次回写重新设定了场子，下一轮发生就在新的场子上开始。

◆ 七、观众被换了起手

这一章还藏着一个有意思的现象：同一个观众，在两个小时里，其实做了两种完全不同的思考。用本书的六路径来说（第4章细讲），任何分析都要从某一维起手，六种起手次序各有各的用处。观众看戏的大部分时间里，走的是“先跟序列”的路：一场接一场跟着看，让人物和局面慢慢显露，再推想背后的来历，大致是从差异（D）起手，经显露（S），到土壤（E），即 D→S→E。这是理解一个人、一段经历最自然的方式。

可到了结局那一刻，观众被迫换了一条路：他先回头清点所有前提（E），再把事情的链条从头重走一遍（D），最后结论才到场（S），而且只剩下一个可能。这是 E→D→S，正是法官审案、写论文论证一个结论时走的路。

也就是说，前一百分钟，观众像一个追剧的人；最后十分钟，他像一个法官在重审案卷。意外，正发生在这次换路的瞬间。

大白话例子：找钱包。你出门一整天，一路上走走停停，买咖啡、坐地铁、进书店，这是跟着序列走。晚上到家，发现钱包不见了。这时你的想法立刻换了方向：先清点今天去过的所有地方，再沿着路线一段段往回走，最后锁定：一定是在书店结账后忘在了柜台上。同样的一天，换一个起手，看到的东西完全不同。那张被你忽略的书店收银台，在第二种走法里，突然成了全天最重要的一个画面。

◆ 八、被时间回写的戏：《大话西游》

两本账之间的距离，通常是一部电影的长度。但有时候，第二本账要等好几年才来。

1995年，《大话西游》上下两部在香港上映，票房平平，多数观众把它当作一部胡闹的周星驰喜剧：唐僧唠叨，至尊宝耍贫，盘丝洞里一通乱打。几年以后，它却在内地的大学校园里被一代年轻人反复传看，台词被一句句背下来，许多人看到最后哭得说不出话。戏没有变。变的是什么？

在影片内部，它本身就是一个两本账的故事。第一本账：一个叫至尊宝的山贼头子，嬉皮笑脸，到处惹事，被一群妖怪追着跑。第二本账：他是孙悟空的前身，前面所有的胡闹，都是一个凡人在躲避成为孙悟空的命运。成为孙悟空，就要戴上金箍，放下凡人的爱。结尾，他戴上了。紫霞说自己猜中了前头，却“猜不着这结局”，说的几乎就是观众自己的处境。

但这个第二本账，并不是每个观众都拿得到的。它需要观众自己的土壤里，已经有了那一笔：知道什么是不得不长大，什么是为了一个身份放下一个人。1995年走进影院、期待一部纯粹搞笑片的观众，账本上没有这一笔；几年后，那些正在告别青春、即将走出校门的大学生，账本上恰好有。

这说明了一件第7章和第18章还要展开的事：第二本账不一定只由银幕给出。有时候，要等观众自己的生活长出那一笔，同一部戏才会在他身上“合理”起来。观众的土壤会变，而且会突然变。一部戏的命运，有时就系在这里。《肖申克的救赎》也有类似的经历：它首映时票房并不出色，后来在录像带和电视上一遍遍重播，才慢慢成为无数人心中最好的电影之一。

◆ 九、前人走到了哪里

“发现”并不是一个新话题。两千多年前，亚里士多德在《诗学》里就指出，悲剧里最好的“发现”（人物从不知到知），是和“突转”同时发生的，《俄狄浦斯王》就是典范：报信人本想带来好消息，却揭开了俄狄浦斯的身世，同一刻，他的命运整个翻转。

亚里士多德看到了“发现”的力量，但他把发现主要放在剧中人身上。本章多走了一步：发现同样发生在观众身上，而且观众的发现不是一个点，而是一次回写，它把观众已经看过的全部戏，从头重新记了一遍账。合理感，就发生在这次回写里。

中国的戏曲理论也早就注意到前后照应。清代李渔在《闲情偶寄》里讲“密针线”，说编戏好比缝衣，每写一折，都要前后兼顾：“顾前者欲其照映，顾后者便于埋伏。”李渔讲的是作者一侧的针线功夫：前面怎样埋，后面怎样照。本章讲的是这针线在观众一侧引起的事：针脚埋得好，观众在最后一刻才会把整件衣服翻过来看，而且一翻过来，每一针都对上了。

◆ 十、试金石：二刷检验

两本账、双读细节、回写，都已摆在桌上。把这一章收拢，可以说成三句话：

1. **合理是事后的**。观众用来判定合理的道理，是结局交给他的那一套，不是他带进影院的那一套。
2. **意外与合理来自两本账**。第一本账判定“不可能”，第二本账判定“只能如此”，两次判断叠在一起，就是“意料之外，情理之中”。
3. **两本账之间，靠双读细节和回写连接**。双读细节让两本账都记得通，回写让观众在一瞬间把全部戏重算一遍。

由此也得到一块最朴素的试金石，就是引子里预告过的**二刷检验**：拿着第二本账去看第一遍的戏。如果每一个细节都让人拍大腿，“原来这里早就告诉我了”，这部戏的回写就是成功的。如果有细节让人皱眉，“这里不对啊”，那就是作者在某个地方偷偷改了账。生活里也一样：分手之后重读当年的聊天记录，每一句“嗯”“在忙”都换了意思，那是二刷；如果读出来的是一句句明明白白的谎话，那就不是你没读懂，而是对方骗了你。

本章第一节说过，第二本账上补进来的那一笔，是观众心里的一次认知突变。看完这几部作品，还会发现：认知突变不一定只有一次。《第六感》把全部力量押在结尾那一次上；《肖申克的救赎》先给一串小的，石子穿过海报，圣经被掏空，石锤藏在里面，每一笔都让观众重记一小块账，再由瑞德的回忆把整本账翻过来；《你好，李焕英》的那一次来得最晚，回写却最深；《红楼梦》则在第五回就把突变预告了，只是要等读者读完全书，它才真正落下。一次大突变还是一串小突变，放在第几分钟，落在哪个人物身上，这些正是好戏设计时要安排的东西。第三篇（第9—14章）会专门讨论这种突变序列的设计。

还有一个问题，这一章没有回答。第二本账上那缺掉的一笔，究竟从哪里来？在《第六感》里，它是作者一开始就藏好的，世界从头到尾没有变，变的只是观众知道了什么。可在《大话西游》那里，那一笔要等观众自己的生活去补；在《肖申克的救赎》里，揭底之后，回写又推着瑞德走进了一个新的场子。一笔是藏好的，一笔是长出来的，一笔是被逼出来的。

要回答这些，得先弄清楚：一个故事凭什么能“走得有理”？它有没有自己的发生语法？这正是下一篇、从第4章开始的底盘篇要打开的第一扇门。

带走的话

观众说“合理”，用的是结局刚交到他手里的那本账，不是他带进影院的那本。好的结局不勾销前面，而是让前面每一场戏都换一种意思、更有分量；观众愿意被瞒，不愿意被骗，二刷时处处对得上，才算回写。

小　账

拼图、总说“在忙”的朋友、老人的闲话、当众说难听话的朋友、母亲的鱼头、找钱包，都是为说理设想的日常情境，不指具体的人和事。

“两本账”“双读细节”“明告”“回写与注销”“二刷检验”是本书的工作概念，用来描述观众一侧的经验，不是学界定论。

《你好，李焕英》里年轻母亲照顾女儿的细节本章只作概括，不写具体对应；其余作品细节已据公开资料核对，仍请读者对照原片原著（见附录二）。

本章不主张所有好戏都要靠结尾揭底，也不主张“合理感”可以任意制造：双读细节的第三关“两读之间不能有破绽”就是它的限制。



第　二　篇

底盘篇：好戏的四个条件

导　语

缺口摊开了，就要立起底盘。这一篇把好戏拆成四个条件，一章讲一个，最后一章把它们装回一部完整的戏里。合理，是因为故事走的是发生的语法，三大方程、123原理、六路径在戏里一起运转；意外，是因为土壤会突变，而且常常没有预兆；意义，是因为一部戏的完成不在落幕，而在观众身上又发生了一次；缺口，是因为这份意义必须正中观众此刻的心坎。第 8 章用李安的《饮食男女》从头到尾走一遍，看四条怎样在同一刻咬合。

04

第 4 章

条件一·合理：故事有它的发生语法

> **这一章的问题**
>
> 一部戏走到一个本可以不这样的结局，散场后却很少有人问“编剧为什么非要这样写”——一个本可以不死的人，凭什么让人觉得只能这样？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：《霸王别姬》（1993）、契诃夫剧本《万尼亚舅舅》（1897），以及小说《水浒传》中林冲的故事。没看过又不想被剧透的读者，可以先读原作或看戏，再回来读。〕

场　景　台下没有观众

《霸王别姬》的最后一场戏，台下没有观众。浩劫过去以后，程蝶衣和段小楼在一座空荡荡的场馆里，最后一次扮上虞姬与霸王。唱到虞姬自刎那一段，程蝶衣拔出了剑。段小楼喊了一声“蝶衣”，又喊了一声“小豆子”，那是师弟小时候的名字。很多人在座位上半天没动。

奇怪的是，散场之后，很少有人问：编剧为什么非要让他死？一个从小被卖、被打、被侮辱、被揭发的人，熬过了日本人，熬过了审判，熬过了那十年，眼看日子松动了，却偏在这时候死了。照常理，这是一个“可以不死”的结局，可很多人反倒觉得：他只能这样。

再想想另一种体验。一部追了几十集的电视剧，某个角色在倒数第三集突然死于车祸，弹幕骂成一片：为了虐而虐。同样是死，一个叫人信服，一个叫人起疑。

第3章讲过，观众说“合理”是事后说的，他用的是结局交到手里的第二本账。可这立刻引出下一个问题：账既然是结局给的，凭什么有的结局交出的账让人信服，有的让人想撕掉？是不是只要作者在最后补一笔“原来如此”，什么结局都能合理？不是。结局交得出第二本账，前提是这本账在故事里**真的发生过**，是故事一路走、一路长出来的。

故事怎样一路长？本章的回答是：故事有它的发生语法。引子和前两章只预告过它的轮廓，这里第一次把它完整摊开：三大方程、123原理、六路径。三样东西不是三张卡片，而是同一台机器的三个侧面。本章最后要看的，是它们怎样在程蝶衣的一生里一起转起来。

◆ 一、墙上那支枪，为什么非响不可

先从一句写戏的人都知道的话说起。契诃夫在书信和谈话里不止一次讲过类似的意思：第一幕墙上挂了一支枪，后面它就必须开火；不打算让它开火，就别挂上去。这话流传下来好几个版本，后人叫它“契诃夫之枪”。

通常的读法是：这是一条节约原则，舞台上不放没用的东西。这个读法没错，但只读了一半。另一半藏在一个追问里：那支枪，是因为作者挂了它，所以要响；还是因为挂着它的那户人家、那几个人、那些年积下的事，迟早要让它响？

看契诃夫自己的戏。《万尼亚舅舅》里，万尼亚替谢列布里雅科夫打理庄园二十多年，省吃俭用，把收入一笔一笔寄给这位他崇拜过的教授。到了第三幕，教授当着一家人宣布，要把庄园卖掉。万尼亚憋了许久的话这才冲出口：自己供养了半辈子的是一个平庸的人，而他自己的一生已经过去了。他冲出去拿了枪，朝教授开了两枪。两枪都没打中。

如果枪只是作者许下的一个诺言，响了就算兑现，打中更痛快。可契诃夫让它落空。因为开枪的是万尼亚：一个被日子磨了二十多年、从没真正对谁动过手的人。他的怒火够让枪响，他这个人却不够让子弹打中。枪响，是他的来历和处境逼出来的；打空，也是他的来历和处境逼出来的。那支枪从来不只是一件道具，它挂在一张关系网里，响不响、怎么响、打中谁，都由这张网决定。

契诃夫说到了“枪必须响”。本章要多走一步：**枪之所以必须响，不是因为作者许过诺，而是因为它已经被织进了人物、处境与事件的互相生成之中**。一支只因作者挂了才响的枪，观众会看见作者在扣扳机；一支因为人物走到了那一步才响的枪，观众才觉得是戏自己在走。

大白话例子：婚礼上的两次落泪。你去喝一场喜酒。司仪安排了“惊喜环节”：新郎突然单膝跪地，拿起话筒唱歌，大屏幕放起两人的合照。场面热闹，可大家心里都清楚，这是排练好的。掌声多，眼泪少。

后来轮到新娘的父亲讲话。他事先死活不肯上台，说自己嘴笨。可就在刚才，女儿敬酒时脚下一绊，他第一个冲过去扶住，这一扶，他自己先愣了：这大概是最后一次以“家里人”的身份扶她了。他被人推上台，憋了半天只说出两句话，嗓子就哑了，满场跟着红了眼。两次“惊喜”都早有伏笔，区别在于，第一次是有人安排它响，第二次是那个人、那个时刻、那一绊，把它逼响了。

◆ 二、三脚架：人物、处境与事件，谁也不先于谁

第一条语法，叫三大方程。写出来是三个式子：S＝F(D,E)，D＝G(S,E)，E＝H(S,D)。不必被字母吓住。F、G、H 不是要你去算的函数，只是三个记号，提醒你这是三种不同的生成关系。放进一出戏里看：S 是显露态，此刻显露出来、观众认得出的那个局面，这个人现在是谁，这出戏眼下是个什么样子；D 是差异序列，一步一步推进的那一串，人物的试探、选择、修正，事件的一环扣一

环；E 是特征纠缠网络，也就是故事的土壤，人物的来历、彼此的关系、所处的处境、这个世界的规矩。三者不是三个格子，各装各的东西；同一件事，换个方向看，可以是推进，也可以已经沉进了土壤。

三个式子合起来，只说一件事：**局面由选择与土壤生成，选择由局面与土壤生成，土壤也由局面与选择生成。三者同时互生，谁也不是谁的第一因。**这不是绕口令。打个比方：三脚架。单拿出一条腿，谁也站不住；三条腿斜靠在一起，就稳稳立住了。你没法问“哪条腿先站起来的”，它们是一起站起来的。

大白话例子：一个人是怎样变成“老好人”的。单位里总有这么一位，谁找他帮忙他都答应：替班、代收快递、凑份子，从来不推。大家都叫他老好人。他是先成了老好人，才一次次答应别人？还是先一次次答应，才成了老好人？都对，又都不全对。头几次答应，也许只是刚来单位，不好意思拒绝（选择）；答应得多了，同事之间慢慢织出一张网，有事默认找他，谁不找他反倒奇怪（土壤）；有了这张网，“老好人”这个样子就显露出来，被大家认定（局面）；一旦被认定，他下次想拒绝，就得担“你怎么变了”的风险，于是又答应了（选择又被局面和土壤生成）。找不到起点，三样东西一起长，一起把他固定在那里；要改，三条腿都得动。

故事也是这样。观众说“这个人物立住了”，说的就是三条腿互相撑住了：他的样子，是他的来历和他的选择一起长出来的；他的选择，是他此刻的样子和处境一起逼出来的；他的处境，又是他的样子和选择一手造成的。

◆ 三、“我本是女娇娥”：一个身份是怎样被撑起来的

看《霸王别姬》怎样让这三条腿一起长。小豆子是妓女的儿子。母亲带他去关家戏班拜师，关师傅嫌他手上多长了一根指头，不收。母亲把他拖到门外，一

刀剁了那根手指。这是他土壤里最早、最深的一笔：为了把他送走，母亲亲手切掉了他身体的一部分。

戏班里，他被派去学旦角。师父让他念《思凡》，其中有两句是：

我本是女娇娥，又不是男儿郎。

小豆子每次都念成“我本是男儿郎，又不是女娇娥”。挨打，再念，再错。一个男孩子，嘴上不肯认自己是女的，这是他的选择，也是他身上最后一点抵抗。直到有一次他又念错，师兄小石头抄起烟袋锅捅进他嘴里，搅得满口是血。他这才一字一字念对了。

这场戏里，三条腿是同时长出来的。土壤在这里重写了一遍：戏班的规矩、师父的板子、师兄那一捅，压在一个被母亲送走、少了一根手指的孩子身上。选择也在这里发生了：念对那一句，不只是背对了词，是他头一回替自己认下了另一个身份。局面就此显露：从这一刻起，台上有了一个人戏不分的虞姬。

更要紧的是，三条腿从此互相撑着往下长。因为认下了“女娇娥”，他对师兄的依恋就不只是师兄弟情分（局面生成选择）；因为是这样的依恋，他身边的关系一步步织成了后来的处境：和菊仙的敌意，和袁四爷的纠缠（选择生成土壤）；这张网反过来，又把“程蝶衣就是虞姬”钉得更牢（土壤生成局面）。

片中还有一处更狠的互生，很多观众要到二刷才看清。小豆子在张公公府里受了侮辱，出门后，在街边捡回一个被丢弃的婴儿。这孩子长大，就是小四。程蝶衣后来一招一式教他唱戏。很多年后，正是这个小四，在新的年月里顶替了程蝶衣，穿上了虞姬的行头。

把这一笔放回三大方程里，就是土壤由人物的样子和选择生成：程蝶衣亲手捡回、亲手教出的人，长成了把他挤下舞台的那片土壤。没有天降之手，是他一

生的选择自己长出了自己的对手。观众在那一刻说不出话，不是因为“太巧了”，而是因为“只能是他”。

麦基在《故事》里讲过一句后来被编剧们反复引用的话，大意是结构即人物，人物即结构。他看见了人物和情节这两条腿的互相生成，本章要补的是第三条腿：来历与处境。少了这条腿，“人物即结构”就容易被读成：性格写得够鲜明，情节自然会长出来。可程蝶衣的性格从来不是一块现成的石头，它是断指、板子、烟袋锅和他自己那一声“女娇娥”一起长出来的。

拆掉一条腿会怎样？正好对应几种常见的毛病：

1. **只剩人物**。性格写得很满，可他的选择不改变任何处境，处境也不改变他。他像一个在空屋子里独白的人，越鲜明越假。
2. **只剩处境**。时代、阴谋、命运写得轰轰烈烈，人物只是被推着走，换谁站在那个位置上结果都一样。观众看到一幅时代全景，记不住一个人。
3. **只剩事件**。情节一个接一个，节奏飞快，可每个事件既不从谁的来历里长出来，也不改写谁的处境。看完说“挺好看”，第二天就忘了。

大白话例子：还是那位老好人。只写他“性格好”，是第一种；只写“单位风气就这样”，是第二种；只记他帮谁搬了家、替谁值了班，是第三种。哪一种都说不清他为什么是他，三条腿一起写，这个人才在你眼前站起来。

◆ 四、123原理：矛盾怎样把局面逼出来

三大方程像一张三脚架的照片，告诉你三条腿怎样撑在一起。可照片不会动，故事是要走的。让它走起来的，是第二条语法：123原理。它只说一个循环：

1. **人物要往前推的那股劲，和他的来历、处境、世界的规矩之间有矛盾，矛盾一幕一幕地累积。**
2. **累积的矛盾，逼出局面的改变。**局面不是作者想改就改的，是被逼出来的。
3. **改变了的局面回写：重新设定人物接下来能怎样推，也重新设定他脚下的土壤。新的矛盾在新的场子上生成。**然后循环再来一遍。

有三处要钉牢。第一，**动力在里面，不在外面。**故事不是作者从外面推着走的，是人物要的东西和他所处的土壤一直顶着，顶出来的。

第二，**局面的改变是结算，不是起点。**一场转折，必须是前面矛盾积到头的结算。作者跳过累积，直接宣布“局面变了”，观众就看见了作者的手。

第三，**回写最容易被忘。**转折之后，后面的戏必须在新的场子上演。如果转折过后，人物还和从前一样说话、一样处事，那这个转折只是一声响，没有落地。

还要防一个误会：不是所有“三步”都叫123原理。起承转合、开端发展结局，讲的是篇章怎样排；123原理讲的是一件更窄的事：推进与土壤的矛盾逼出局面改变，局面改变又回写推进与土壤，这样一个循环。拿它去套任何三段式，等于把一把刀的每一寸都叫作刀刃，这把刀就什么也切不动了。

大白话例子：合租房里的那摞碗。三个人合租。小王下班晚，常把碗泡在水池里，第二天再洗，他要的是“累了先歇着”；另外两位，一个爱干净，一个每

天早起做饭。三个人的习惯，加一个共用的水池，就是这屋里的土壤。头一周，谁也没说什么；第二周，早起做饭的那位开始绕着水池走；第三周，群里有人发了一张水池的照片，一个字没写。矛盾在累积。终于有一天，三个人坐下来，排了一张值日表。这是局面的改变，它不是谁一拍脑袋想出来的，是三周的别扭逼出来的。

然后是回写：值日表一贴，小王的“先歇着”行不通了，他开始在公司吃完饭再回来，干脆不开火；爱干净的那位又发现，值日表管得了碗，管不了地板。新的矛盾，在新的规矩上长出来了。

再看林冲。《水浒传》里林冲的故事，几乎是123原理的一个标本，一个循环套着一个循环。林冲是八十万禁军教头，有体面的差事，有贤惠的妻子。他要的东西很简单：安安稳稳过日子。可他的土壤里埋着一颗雷：太尉高俅的义子高衙内，看上了他的妻子。

第一轮。妻子在岳庙被调戏，林冲举拳要打，一看是高衙内，手先软了。他忍了，矛盾记下一笔。好友陆谦约他喝酒，那边却有人把他妻子骗到陆谦家里，高衙内在楼上等着。他赶去救下妻子，砸了陆谦的家，还是没往上追究，又记一笔。接着，他在街上买了一口宝刀；高俅派人来说，要看看这口刀；他捧着刀被人引进了白虎节堂，那是军机重地，带刀擅入，罪名当场坐实。这口刀，也是一支契诃夫之枪，只是挂上墙的时候，谁也看不出是谁要让它响。局面改变：刺配沧州。

回写开始。林冲从教头变成了囚犯，临行前写下休书，好让妻子不受牵连；野猪林里险些丧命，靠鲁智深救下；到了沧州，被派去看守草料场。你看他那股劲：还是忍，还是想熬过刑期回去。土壤却一步步收紧，退路一条条断掉。

第二轮的结算，在一个雪夜。陆谦等人追到沧州，放火烧草料场，要他死在火里。那天大雪压塌了他住的草厅，他去附近的山神庙投宿，隔着庙门，正好听见了他们的话。积了大半部的东西，这时找到了出口：他推开庙门，杀了陆谦等人。

这一刀是局面的改变，更是回写。从这一刀起，林冲回不去了，“熬过刑期”这条路彻底没了，只能上梁山。上了梁山，新的矛盾又在新的场子上生成：寨主王伦容不下他，逼他先下山杀一个人，纳一份“投名状”。这个处处忍让的人，后来在梁山上亲手火并了王伦。读者不觉得突兀，因为每一次忍，都在往同一个地方攒。“逼上梁山”四个字，说的就是123原理：不是他想反，是矛盾一轮一轮，把他逼成了另一个人。

注意那场雪。大雪压塌草厅，是一次说来就来的变故，它把林冲推到了庙门口，可让他推开庙门的，是前面攒了那么久的东西；这类变故该怎样看，第5章还要专门讲。亚里士多德说过，诗人写的不是已经发生的事，而是按可然律或必然律可能发生的事。123原理讲的是这份“可然”“必然”从哪里来：从矛盾的累积来，从一轮又一轮的回写来。林冲那一刀之所以显得必然，不是因为杀人这件事本身合乎常理，而是因为前面每一轮回写，都在收窄他的路，收到最后，只剩庙门外那一条。

◆ 五、六路径：同一出戏，三种人三种起手

三大方程说三条腿怎样互相撑着，123原理说它们怎样一轮一轮往前走。还剩一件事：面对这台机器，从哪里下手？

这就是第三条语法，六路径。S、D、E 三者，排出六种起手次序，每一种适合一类任务；没有哪一种天生高明，只有对不对得上手头那件事：

- **S→D→E**：先摆出它此刻显露的样子，再讲来路，后铺土壤。适合讲清一个现成的体系。
- **S→E→D**：先明靶子，再盘家底，后定路线。适合达成一个目标。
- **D→S→E**：先跟序列，让模式自己显露，再追根。适合理解一个人的经历。
- **D→E→S**：先看卡点，再调土壤，后成新局。适合干预一件正在进行的事。
- **E→S→D**：先铺全景，再辨格局，后察动向。适合看懂一个场域。
- **E→D→S**：先厚底料，再走链条，结论最后到场。适合论证一个结论。

大白话例子：装修一套房子。设计师拿到房子，先画一张效果图：客厅要敞亮，厨房要能转身；然后回头盘家底，承重墙在哪里，预算多少，最后才排工期。这是 S→E→D，从结果倒着来。

住进去的那家人不是这样。他们一天天过日子，早上谁先用卫生间，晚上孩子在哪写作业，过了半年，这个家真正的样子才慢慢显出来：原来饭桌才是全家的中心，客厅几乎没人坐。这是 D→S→E，先跟着日子走，样子是走出来的。

楼下的老邻居又是一种看法。他先看整栋楼：哪几户是老住户，谁家孩子大了，谁家老人走了，再看这家新来的人家落在这张网的什么位置，最后猜他们会怎样过。这是 E→S→D。同一套房子，三种人，三种起手，看见的是三套不同的东西。

一出戏里，也站着三种人。**作者常常从结局倒着写。**先知道自己要一个什么结局，再回头盘人物的来历，埋下伏笔，最后才排出一场一场的戏。这是

S→E→D。契诃夫那支枪，就是从这条路上挂上墙的：作者知道第三幕要什么，才在第一幕挂枪。

观众顺着看。一场接一场跟下去，让人物和局面自己显露，再追想他们的来历。这是 D→S→E。到了转折点，观众会被逼着换一次起手，先清点前提，再重走链条。这在第3章已经讲过，此处不重复。

剧中人也有自己的起手，而且常被忽略。一个人物遇事先抓哪一维，往往就是他的性格本身。有人先认定“我是谁”，一切为它服务；有人先跟着日子走，走到哪算哪；有人先看清这个场子的规矩，再决定怎么活。

《霸王别姬》里三个主要人物，恰好是三种起手。程蝶衣从 S 起手。他先认定了自己是虞姬，是要跟着霸王一辈子的那个人，然后盘他手里有什么，再为这个认定去走路。少年时在张公公府里看见一把宝剑，他就记下要送给师哥，因为霸王该有一把这样的剑。多年后，他真的从袁四爷那里得到了它。为了救被日本人抓走的师哥，他去给日本人唱堂会。每一步都是从那个“靶子”倒推出来的。

段小楼从 D 起手。他跟着日子走：戏要唱，饭要吃，看中了花满楼的菊仙，就把她娶回家；师弟为救他去唱了堂会，他当面啐了师弟；到了批斗场上，世道逼到眼前，他也跟着跪下揭发。他是个好人，也是个凡人，路随时可以换。

菊仙从 E 起手。她是从花满楼里出来的人，最早看清这个世界的规矩，知道什么能靠、什么不能靠。她看懂了场子，才定下自己的位置：嫁给段小楼，守住这个家。程蝶衣因给日本人唱戏受审时，是她和段小楼一起去求袁四爷托人，她知道这个场子里能递上话的是谁。她的每一次出手，都是读过场子之后的出手。这三种起手互相碰撞，正是这出戏的张力来源；也正是程蝶衣那一种起手，决定了他的结局。

◆ 六、从一而终：一条路是怎样被一生生成的

现在把三样东西放在一起，看程蝶衣这一生。“从一而终”是程蝶衣给自己定下的活法：戏要唱一辈子，霸王只能是那一个。旁人看他，是痴，是犟。用发生的语法看，这条路不是他生来就有的，是他的来历和他的选择互相生成出来的；而这条路一旦生成，又一轮一轮地生成着他接下来的局面。

先看三大方程：这条路是怎样长出来的。一个被母亲剁去手指、送进戏班的孩子，土壤里写着：他没有退路，也没有第二个家。在这样的土壤上，“认下虞姬”这个选择，几乎是他唯一能抓住的立身之处。选择一做出，局面就显露：他成了台上的真虞姬。局面又反过来改写土壤：师父、观众、袁四爷，所有人都按“真虞姬”来对待他，这张网越织越密，他越离不开那个身份。三条腿互相撑着，把“从一而终”撑成了他这个人本身。

再看123原理：这条路是怎样把他一步步逼向结局的。他的一生，可以看成同一个循环转了好几轮。第一轮，他要的是和师哥唱一辈子，土壤却变了：段小楼要娶菊仙。矛盾积着，积到师哥要成家的那些日子，局面改变：他去了袁四爷那里，拿回那把剑，送给了师哥，两人从此分开唱戏。回写：师哥身边有了菊仙，他身边有了袁四爷。

第二轮。日本人来了，师哥被抓。他要救人，土壤是沦陷的北平。他去唱了堂会，人救出来了，换回的是师哥当面啐他。战后，他因为给日本人唱戏受审。师哥和菊仙为他四处托人，他自己在堂上却不肯顺着台阶说一句软话，偏要说那个日本军官懂戏。在旁人看来这是自寻死路，可对一个只从“戏”起手的人来说，他不会换一种说法活下去。回写：他和师哥之间，又隔了一层；他也越来越离不开鸦片。

第三轮。新的年月里，他坚持老戏的唱法，土壤又变了。他亲手捡回、亲手教出的小四，穿上了虞姬的行头。局面改变：他被挤下了舞台。回写：台上已经没有他的位置，可他的那条路，只通向台上。

最后一轮在那个十年里来到。批斗场上，段小楼被逼着揭发他，他也反过来揭发菊仙的出身。段小楼当众说，自己不爱菊仙。菊仙把那把剑还给了程蝶衣，回到家，上吊了。回写落在每一个人身上，最狠的一笔落在程蝶衣身上：他一生要守的那个“一”，那个霸王，在火堆前跪下了，什么都说了。

注意，每一轮的局面改变，都是矛盾积到头的结算，没有一处是作者伸手进来改的。每一轮的回写，都让这条路更窄一分。世道一次次变，段小楼跟着变，菊仙看着变，只有程蝶衣不换起手。一条路走到底的人，世界每变一次，他的路就断一截。

最后，回到开头那座空荡荡的场馆。隔了许多年，两人重新扮上。在片子的结尾，段小楼念起《思凡》，念到的正是当年小豆子总念错的那一句：我本是男儿郎。程蝶衣顺口接了下去，接成的正是小时候那句错词：又不是女娇娥。然后他停住了。

这一句，是整部戏最大的一次回写。他一生的起点，是被一烟袋锅捅着认下“女娇娥”；现在，这个起点被翻了出来。“我本是男儿郎”，那么这一生，是戏还是人生？他守了一辈子的“一”，是他选的，还是被打出来的？他拔出了剑。

为什么观众不觉得这是硬写的？他的死不是作者从外面插进来的一个结局，而是他那条路唯一能通向的地方。三大方程把“虞姬”生成为他这个人本身；123原理让这条路一轮一轮被收窄，收窄到最后，只剩一种走法；而在“我本是男儿郎”被念出的那一刻，回写把他一生的账一下子翻开：如果连起点都是假

的，他就只剩下用虞姬的方式，把这出戏唱完。在第一本账里，这是时代好转、他却死了的意外；在第二本账里，这是一个只会从一个起手活下去的人唯一能做完的事。

大白话例子：只认一个厂的老师傅。很多城市都有过这样的人：十几岁进厂当学徒，一干三十年，车间就是家。他不是没机会走，九十年代有人拉他去南方，他摇头：我是这个厂的人。厂子是他的来历，他的选择又把厂子越来越织进自己的命里。

后来厂子改制、关门。同车间的人，有的去摆摊，有的去学开出租，只有他，每天早上照样穿上工作服，走到已经锁了的厂门口站一会儿。旁人笑他死心眼。可你要是知道他的来路，就笑不出来：他的路从来只有一条，是他的来历和他的选择一起铺出来的。世道变了，别人换了起手，他换不了。

◆ 七、语法管什么，不管什么

故事的发生语法，到这里已经摊全了。把这一章收拢，可以说成三句话：

1. **三大方程：故事要“站得住”。**人物、处境、事件同时互生，谁也不是谁的第一因。三条腿缺一条，人物就立不起来。
2. **123原理：故事要“走得动”。**动力来自人物要的东西和他的土壤之间的矛盾；局面改变是矛盾的结算，不是作者的宣布；改变之后必须回写，后面的戏在新的场子上演。
3. **六路径：故事要“有人从一处下手”。**作者、人物、观众各有起手。人物的起手，常常就是他的命。

这三句不是三张分开的卡片，程蝶衣身上看得最清楚：三大方程生成了他的那条路，123原理推着这条路一轮轮收窄，六路径说明了为什么只有他走不出来。拆开任何一样，这出戏都讲不圆。

再回到契诃夫的枪。现在可以说得更完整：枪要响，是三大方程的事，它已经被织进了人物与处境的互生之中；枪在第几幕响、因什么响，是123原理的事，它得是矛盾积到头的结算；作者为什么要在第一幕就挂上它，是六路径的事，作者从结局倒着写，才知道墙上该挂什么。

也要说清这套语法不管什么。它不保证你猜得到结局：三条腿同时互生，一点小小的差别，几轮回写之后就会放大成完全不同的局面，所以看戏时观众几乎总是猜不全，看完之后又总能把路走回去。这正好接上第3章的那句话：合理是事后的。语法管的，是这条路能不能被走回去，不管它能不能被提前看见。

大白话例子：一盘下完的棋。一盘高手下的棋，你在旁边看，几乎猜不到下一步；可等棋下完复盘，每一步都有它的道理。复盘复得通，说明这盘棋是“下”出来的；复盘复不通，某一步怎么也说不出道理，多半是有人悄悄挪了子。好戏也是这样：事前猜不中，事后复得通。

◆ 八、可土壤自己会变

说到这里，好像一切都安排妥当了。可回头再看看这一章里的几个转折。林冲那一夜，如果没有那场雪，草厅不塌，他就睡在草料场里，可能已经葬身火海，也可能根本听不到陆谦的话。程蝶衣的一生，日本人来了，又走了，又是新的年月，又是那十年。这些变化，哪一样是程蝶衣自己的选择逼出来的？哪一样是段小楼、菊仙、小四的选择生成的？都不是。它们是土壤自己在变，而且变得突然，几乎没有道理可讲。

这就碰到了这套语法的边界：**它管得了“走”，管不了“来”。**一场雪来了以后，林冲怎样推开庙门，是语法的事；这场雪来不来、什么时候来，语法说不出来。一个时代来了以后，程蝶衣怎样一条路走到底，是语法的事；那个时代什

么时候来，落在他人生的哪一段，语法也说不出来。可偏偏，好戏里最叫人心头一震的东西，往往就藏在这些“来”里。

土壤会突变。这种突变该怎样看？它是作者偷懒的借口，还是好戏真正的设计核心？一场雪、一座冰山、一场暴雨，什么样的放进来是好戏，什么样的放进来是作弊？这是第5章要回答的问题。

带走的话

一个结局让人觉得“只能这样”，不是因为作者补了一笔“原来如此”，而是因为人物那条路被一轮轮回写收窄，最后只剩这一步。故事的发生语法只担保一件事：事前未必猜得中，事后一定复得了盘；至于土壤什么时候突变，它管不着。

小　账

婚礼上的两次落泪、老好人、合租房里的碗、装修与三种人、只认一个厂的老师傅、一盘下完的棋，都是为说理设想的日常情境。

《霸王别姬》程蝶衣得剑送剑的时间、战后受审时的具体说法，本章已写得概括；万尼亚打理庄园的年数写作“二十多年”；请读者对照原片、原剧（见附录二）。

契诃夫之枪流传有多个版本，麦基“结构即人物”也只取大意，均非逐字引文。

“三脚架”是说理的比方；“人物的起手就是他的性格”是本书的工作说法，不是学界定论。

本章不主张发生语法能预测结局，也不主张它管得了土壤何时突变——那是第5章的问题。

◆

05

第 5 章

条件二·意外：土壤会突变

这一章的问题

一个学生备考一整年，考前一个月父亲突然病倒——这种从天而降的事，放进戏里，凭什么有时是神来之笔，有时却是编剧作弊？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：《寄生虫》（2019）、《泰坦尼克号》（1997）、余华小说《活着》（1992）及张艺谋导演的同名电影（1994），并简要提及《第六感》（1999）。没看过又不想被剧透的读者，可以先看片，再回来读。〕

场　景　考研前一个月

一个学生准备考研，整整准备了一年。暑假没回家，国庆没出门，复习进度表贴在床头，划掉一格是一格。到了十一月，题目越做越顺，作息也终于稳了，他第一次觉得：这事大概成了。就在这时，家里来电话：父亲病倒，住进了医院。

他后来对人说，那一个月是他这辈子最长的一个月；讲得最多的不是病，而是自己：那几天，他才知道自己是谁。这种事没有预兆，没有哪个伏笔提前告诉他十一月会有一通电话。生活里真正改变一个人的事，很多都是这样来的：不是一步一步推出来的，是从旁边砸下来的。

可到了戏里，事情就怪了。转折没有铺垫，观众会说“硬”“编剧强行转”；第3章又讲了，好的意外都是“藏好的”，结局补出的那一笔前提早就在戏里，只是观众没记上账。照这个说法，好戏里似乎容不下一件真正“从天而

降”的事。那么，生活中最常见的那种意外，戏里到底能不能用？如果能用，凭什么有的戏用了是神来之笔，有的戏用了就是作弊？

◆ 一、土壤会突变

意外有两个来源。一个是土壤没有显露（第3章讲的“藏好的那一笔”），一个是土壤本身突然变了。后一种，正是好戏设计的核心：在恰当的地方，安排一次土壤的突然改变。

“土壤”是本书对 E 的叫法，它的全称是特征纠缠网络：一个人物从哪里来，和谁连着，处在什么位置，他所在的世界按什么规矩运转。我们平时说“背景”，好像它是舞台后面一块画好的布，人物在前面演，布在后面不动。土壤不是布景。布景不会长东西，土壤会；布景不会塌，土壤会。而且它塌的时候，经常不打招呼。

大白话例子：刚还清房贷那年，女儿说不回来了。一对夫妻还了二十年房贷，最后一笔还完那天，下馆子庆祝了一顿，商量着等女儿留学回来，把北屋收拾出来给她。第二年春天，女儿打来电话：她在国外找到了工作，准备在那边成家，不回来了。这件事打乱的不只是一间屋子。他们二十年里的许多打算，都默认了一件事：女儿会在身边。三居室是照着“将来外孙来住”买的，退休后回不回老家，也一直等着看女儿在哪儿落脚。女儿不是他们生活里的一件事，而是许多件事共同扎根的那片土。土一动，长在上面的东西全都跟着晃。这就是 E 突变的分量：不是一个事件落在人物身上，而是人物脚下的地换了。

◆ 二、两种突变：世界变了，还是你知道了

土壤的突变，要分两种。一种是**世界突变**：故事里的土壤真的变了。一场暴雨，一次病倒，一场改朝换代，一座冰山。事情发生之前和之后，世界不再是同一个世界。另一种是**认知突变**：世界一点没变，变的是人物或观众知道了什么。

第3章的《第六感》就是这一种：马尔科姆从开头就死了，整部电影里这件事从未改变，改变的只是观众手里的账本。

两种突变给人的感觉都是“没想到”，推动的东西却不一样。世界突变首先推动人物：脚下的地换了，他必须重新走路。认知突变首先推动观众：手里的前提换了，他必须重新算账。好戏往往把两条突变序列交错编排，交替着往前走。

大白话例子：同一个下午，两种“变了”。你在单位体检，有一项指标不好，要复查。这是世界突变：你生活土壤里最底下的那一层，真的有了变化。同一个下午，你无意中听说，部门这次调整的名单两个月前就定了，大家都知道，只有你不知道。这是认知突变：名单一个字没改，可你这两个月和同事说过的每一句话，都得重新记一遍账。前一种让你明天的路不一样了；后一种让你昨天的路不一样了。

《寄生虫》里，两种突变一前一后，几乎贴着来。金家四口靠一串假身份混进了朴社长家：儿子基宇当家教，女儿基婷当美术治疗师，父亲基泽当司机，母亲忠淑顶替了原来的女管家雯光。朴家全家出门露营，金家人在空荡荡的豪宅客厅里喝酒，过了一个晚上的“主人”日子。门铃响了。被赶走的雯光站在雨里，说有东西落在了地下室。金家人这才知道：房子底下还有一层秘密地堡，雯光的丈夫勤世已经在里面躲了好几年。

这是一次认知突变：地堡一直都在，勤世一直都在，变的是金家人和观众知道了，这栋以为已经“拿下”的房子底下还住着另一个寄生者。紧接着，世界突变来了：暴雨越下越大，朴家的露营泡了汤，全家正往回赶。

◆ 三、一场雨，两条传导线：《寄生虫》

《寄生虫》那场暴雨好就好在，同一场雨落到两个家庭的土壤里，传导出了两个完全不同的世界。**第一条线，朴家**。雨让露营取消，一家人提前回家。小儿

子多颂坚持在院子里搭帐篷过夜，那顶进口帐篷一滴不漏，父母隔着落地窗看着，放心地在沙发上躺下。第二天雨过天晴，空气洗得干干净净。朴太太兴致勃勃，临时决定在院子里给儿子办一场生日派对，还在电话里说，这场雨下得正好，把雾霾都冲没了。

第二条线，金家。金家三口趁朴家夫妇睡着，从豪宅里溜出来，冒雨往家跑。他们一路往下走，下坡，下台阶，再下台阶，雨水也一路往下流。到了家，半地下室里的污水已经淹过了腰，马桶往外倒涌脏水。基婷坐在马桶盖上，压着它，点了一根烟。一家人这一夜在体育馆里打地铺，和成百个同样被淹的人挤在一起。

第二天一早，基泽接到朴太太的电话：今天加班，来帮忙办派对。他从体育馆出来，去给那个夸这场雨下得正好的人开车。

用三大方程来看，这件事可以这样描述。S＝F(D,E)：显露出来的局面，由差异的推进和土壤一起生成。暴雨是同一个，落进的却是两片土壤：一片在山上，有排水，有进口帐篷；一片在坡底，污水往这里汇。同一次 E 的突变，生成的 S 截然相反：一边是“好天气”，一边是“没有家”。D＝G(S,E)：新的局面又改变了人物往哪走。朴家的推进几乎没被打断，金家的推进被整个改了方向，这一点下一节细说。E＝H(S,D)：新的局面和推进又沉淀成新的土壤。第二天派对上，基泽站在阳光下的院子里，身上还带着前一夜的气味，这股气味，成了他和朴社长之间那道线上最后一层土。

一次突变，不是“发生了一件事”，而是同一件事沿着不同的纠缠网络，传导出不同的命运。编剧最见功力的地方，不是下了一场雨，而是让观众同时看见雨落在山上和落在坡底：这边是帐篷里安睡的孩子，那边是漫过腰的污水。观众被逼着在同一时间站在两片土壤上。

大白话例子：同一场大雪。一座南方城市难得下了一场大雪。上小学的孩子高兴坏了：停课一天，可以在楼下堆雪人。六楼独居的老人，降压药只剩两天的量，路滑不敢下楼，打了一上午电话托人买药。楼下开花店的姑娘，刚进的一批鲜花全冻坏了，这个月的房租悬了。是同一场雪，可要讲这一天“发生了什么”，必须分三条线讲。说明问题的不是下雪，而是它落进了谁的土壤。

◆ 四、突变打在人物最依赖的那条路上

再往里看一层。暴雨对金家的传导，其实还分了岔：父亲和儿子，走出了两条相反的路。

金家混进朴家，靠的是一套漂亮的计划。先定靶子：进朴家，一个接一个地进。再盘家底：儿子的英语，女儿的修图本事，父亲开车的手艺，母亲的家务。最后定路线：假文凭，假推荐，一环扣一环地把原来的司机和管家挤掉。用本书的“六路径”来说，这是 S→E→D 的起手，这一家人最擅长、也最依赖的就是这条路。暴雨正好打在这条路上。

那一夜在体育馆，基宇问父亲接下来的计划是什么。基泽说，最好的计划就是没有计划：人生从来不按计划走，不定计划，也就不会出错。一个一辈子都在找活路的人，在这一夜放弃了起手。

基宇没有。那块朋友送的、据说能招财的山水石，他从污水里捞出来以后就一直抱着，说它好像总跟着他。他还在走同一条路。第二天派对上，他抱着这块石头下了地下室，想把地堡里的事一次“解决”，结果石头砸在了他自己头上。电影结尾，他写信给躲进地堡的父亲，说要挣很多钱把那栋房子买下来，到时候父亲只要走上楼梯就行。镜头拉回来，他还坐在半地下室里。

同一场雨，在父亲身上打断了他最依赖的路径，他从此不再起手；在儿子身上，那条路径被锁得更死，只剩一个计划的空壳。突变最狠的落点，不是人物最

弱的地方，而是人物最依赖的那条路。路断了，人物被逼着换起手；换得过来，是成长；换不过来，就是悲剧。

大白话例子：凡事列清单的人。有的人做什么都列清单，买菜列，旅游列，连周末陪孩子玩什么都列。直到有一年，家里老人突然中风，医院、护工、报销、轮班，每天都在变，清单写了撕，撕了写。接下来大概有三种：学会先看清眼前这一摊再动手，换了起手；撒手不管；或者清单越列越细，每天都在“计划”，事情一件也没落地。突变没告诉他该怎么做，只是把他最习惯的那条路堵上了。

◆ 五、突变在123原理里的合法位置

到这里，可以回答本章开头那个问题了：生活中那种从天而降的意外，戏里能不能用？能用，但它坐在哪个位置上，大有讲究。本书用“123原理”来描述发生怎样推进：第①步，差异的推进（D）与已经沉淀的土壤（E）之间发生矛盾，矛盾越积越多；第②步，积累的矛盾逼出显露态（S）的改变；第③步，这个改变回写，重新设定 D 和 E，新的矛盾在新的场上生成。把突变放进这个循环，它最常见、也最稳妥的合法位置是**第①步：制造矛盾，当矛盾的来源**（第15章还会补上一种用在第③步的情形）。一场暴雨、一次病倒、一座冰山，都可以突然砸进来，搅动土壤，让人物的推进和他脚下的地猛地对不上，矛盾一下子积到顶。这完全合法，而且常常是好戏最有力的起手。

它不能坐的位置是：**第②步，直接充当结算点。**也就是说，矛盾积到了顶，该有一个结果了，这时候天上又掉下来一件事，把结果直接送到人物手里。这就是作弊。两家人的仇眼看要见血，一场地震把仇人埋了；男女主角误会到底，一次车祸让其中一个失了忆，误会从此不必解开。第2章讲过的“机械降神”和车祸失忆，都是这一类：它们不是不能出现在戏里，而是出现在了第②步。这里说

的是世界突变替人物结算；认知突变另当别论，它落在观众身上，可以就是观众那一轮的第②步，前提是揭出来的那一笔早已在场，第3章的两本账正是如此。

编剧行里流传过一条老经验，大意是：用巧合把人物推进麻烦，很好；用巧合把人物救出麻烦，是作弊。这条经验说对了，只是没说出为什么。放进123原理就清楚了：第②步的 S，应当是被 D 与 E 的矛盾逼出来的；如果它是一次外来突变直接摆上来的，观众亲眼看着攒了两个小时的张力，到头来什么也没逼出来，结果是从别处搬来的。第2章说的“假”，就是某一维被当成了自己会动的第一因：在这里，是一次突变直接替人物改了结局。说书人讲“无巧不成书”，坦白承认故事离不开巧合；本章只在后面补半句：巧可以制造麻烦，不能结账。

大白话例子：两个欠债的人。两个人都欠了一大笔债。第一个人，正准备咬牙卖房还债，房价突然跌了一大截，房子卖了也还不清。这是一次突变，落在第①步：他原本那条“卖房、上班、慢慢还”的路一下子走不通了，他和土壤之间的矛盾猛地加剧。接下来他是找亲戚开口、去跑外卖、和债主坐下来谈，还是一走了之，取决于他是个什么样的人。这一段，有戏。

第二个人，走投无路的那天晚上，路边随手买了一张彩票，中了五百万。债一下子还清了。这也是一次突变，可它落在第②步：它没有让他和任何东西发生矛盾，它直接把结果给了他。这件事在新闻里可以有，在戏里就没意思了：观众不是不信它会发生，而是不知道这个人身上还有什么可看。

◆ 六、来得随机，走得有理

把上一节压成一句话，就是本章最想留给读者的那条判断：**突变来得随机，走得有理。**“来”的部分可以随机：哪一天下雨，哪一刻撞冰山，父亲在哪个月病倒，都不必是人物逻辑推出来的，观众对“来”的宽容，远比编剧想象的大。

“走”的部分，不能随机：突变来了之后怎样沿着纠缠网络传导，每个人物怎样回应，局面怎样重新组合，必须服从发生的方法。用三大方程说，同一次突变要落进各人的土壤，生成各自的局面；用123原理说，突变挑起的矛盾要由人物自己的推进去结算，再回写、重置下一轮；用六路径说，突变打断了人物惯用的起手，他得在新的土壤上换一条路走。

《寄生虫》的暴雨“来”得完全随机，可它“走”的每一步都有来路：高处得了晴天，坡底没了家，父亲没了心气，儿子抱紧了石头。观众回头看时，不会问“为什么偏偏那天下雨”。

第1章讲过亚里士多德举的米提斯雕像：偶然的事若看上去像是有意安排的，最能引起惊奇。这里只往前补一步：那个“意”不在偶然本身，而在它落进了一片早已攒满“这人该有报应”的土壤，一落下，矛盾就有了去处。随机负责来，土壤负责让它有理。

大白话例子：高铁晚点三小时。你出差，高铁晚点三个小时，候车厅里撞见了一个十几年没联系的大学室友。这是随机的，谁也安排不了。可接下来这三个小时会怎样，就一点也不随机了：如果你们当年是因为一笔钱闹翻的，这三个小时就是尴尬、试探，也许最后一句“当年那事，是我不对”；如果他这些年过得不好，而你过得不错，他问你的每一句近况，你都得掂量着答。晚点是天给的，后面说出口的每一句话，是你们两个人这十几年给的。

◆ 七、观众早知道会撞：《泰坦尼克号》的意外在哪

讲到这里，有一个例子似乎专门来拆台：《泰坦尼克号》。这部电影里最大的一次世界突变是撞上冰山，可没有一个观众会觉得意外，泰坦尼克号会沉，是一个世纪前就写进历史书的事。卡梅隆甚至没有打算瞒：影片开头，打捞队在船骸里找一颗叫“海洋之心”的蓝钻石，一位老太太打来电话，说她就是画像里的

姑娘；打捞队请她上船，用一段电脑模拟动画，把船怎样撞冰山、怎样进水、怎样断成两截沉下去，一步一步演示了一遍。观众在故事开始之前，就已经知道了突变的全部细节。那么，意外在哪？

第13章会细看希区柯克那张桌下的炸弹，这里只取一点：让观众先知道，换来的是悬念。《泰坦尼克号》把冰山变成了桌下的炸弹，又比悬念多做了一件事：它把意外从“会不会撞”挪到了“撞了之后，传导到谁身上，各自变成了什么”。冰山撞上来，船上两千多人在同一片海上，却站在完全不同的土壤上。头等舱的乘客被客客气气请上甲板；三等舱的通道被铁门锁着，水漫上来，人还在往上挤。露丝的未婚夫卡尔，让跟班把那颗钻石塞进杰克的大衣口袋，诬他偷窃，杰克被铐在下层船舱的水管上；后来，卡尔又抱起一个走失的孩子，冒充孩子的父亲，挤上了救生艇。同一座冰山，在这个人身上传导出体面，在那个人身上传导出铁门，在卡尔身上传导出他本来就有的那一部分。

这和《寄生虫》的暴雨是一回事。观众早就知道船会沉，却不知道这一沉，会把每个人土壤里藏着的东西逼出来多少。

真正让观众意外的，是露丝。救生艇往下放，离开船舷，她抬头看着甲板上的杰克，然后跳了，跳回了正在下沉的船上。

这一跳，是本片最大的意外，却一点也不是突变。没有任何外力把她推回去，它是露丝自己的推进在冰山砸出来的新土壤上走出来的一步：从上船起，她就一直在“做卡尔的未婚妻”和“做她自己”之间被撕扯，这股矛盾已经积了大半部电影。冰山没有替她做选择，只是把选择逼到了眼前，而且没有回头路。

影片结尾，杰克死在冰冷的海水里。一条救生艇回来找人，手电从露丝身边扫过去，又要划走了，她冻得发不出声音，松开杰克的手，游向一个死去的船员，从他嘴里拿下哨子，拼命地吹。救生艇回来是“来”的那一半，可以是运

气；吹哨子是“走”的那一半，必须是她自己，她答应过杰克要活下去。结算点上站着的，是人物自己。

结尾还有一次认知突变。老年露丝走到船尾，从口袋里拿出那颗“海洋之心”，扔进了海里：打捞队费尽力气要找的东西，原来一直在她身上。这一下，前面整部戏都要重新记账：她讲这个故事，从来不是为了帮谁找宝石。世界突变推动人物，认知突变推动观众，两条序列交错着走：冰山把露丝推到了船舷边，钻石把观众推回了整部戏的开头。

大白话例子：早就定好的分家。老人生前就把遗嘱念过，房子归谁、存款怎么分，全家都知道。到了分的那天，照遗嘱分了，没有一个人意外。可那几个月里，意外一件接一件。平时最爱算账的大哥，把自己那份让给了守在老人床边的小妹；一向不声不响的二姐，什么都不争，只要母亲那台旧缝纫机。分家没人吃惊；让人吃惊的，是每个人身上被逼出来的那一部分。

◆ 八、打击落在什么时候：《活着》

前面讲的是突变怎样传导，还有一件同样要紧的事：突变落在什么时候。余华的《活着》，几乎可以当作一部“突变的时机”教科书来读。福贵这一生，被命运打了一次又一次：年轻时赌光家产，父亲不久便去世；进城给母亲请郎中，半路被抓了壮丁，几年后回到家，母亲已经死了，女儿凤霞因为一场病成了哑巴；儿子有庆去医院给县长的女人献血，被抽血抽死了；凤霞嫁人，死于难产；福贵的妻子家珍病死；女婿二喜在工地上被水泥板压死；最后，外孙苦根也死了。

挨这么多次打，按理说读者会麻木：第三次之后，读者早该学会这本书里坏事总会来。可许多人读到苦根那一节，照样读不下去。原因在时机。几乎每一击，都落在福贵刚刚把日子撑起来的时候。

凤霞的死，是最清楚的一次。她是个哑巴，又不年轻了，家里一直担心她嫁不出去。后来说媒说来了城里的二喜，一个歪着脑袋的搬运工，待凤霞极好，福贵和家珍头一回觉得这个女儿有了着落。没过多久，凤霞怀孕了，这一家人这么多年来，第一次有了往上走的样子。然后，凤霞在医院生下孩子，大出血，死了。又是医院，又是生孩子：当年有庆，就是为一个生孩子的女人抽血抽死的。苦根的死也是这样。祖孙俩相依为命，日子刚有了一点盼头，苦根病了，福贵心疼他，煮了一锅那年头难得的豆子，孩子太久没吃饱，一口气吃得太多，撑死了。

用123原理来看：人物把日子撑起来的那一段，恰恰是第①步张力积得最满的时候，他推进得越用力，和这片土壤缠得越深。这时土壤一塌，塌掉的是他刚押上去的一切。打击若落在人物一无所有的时候，只是雪上加霜，土壤里已经没什么可塌了。

所以，突变的时机有一个朴素的要求：**落在张力已经积够、又刚刚稳下来的地方**。积够，是因为没有张力，突变就没有可以引爆的东西；刚稳，是因为人物和读者都刚刚松了一口气，前提账本刚刚记成“这下好了”。一击落下，账本上那一笔“这下好了”被整个抹掉。

张艺谋的电影改动了不少情节。有庆的死，换成了大炼钢铁那些天，孩子累得在墙根下睡着，区长倒车撞塌了墙；凤霞难产那场，懂行的医生都被打倒了，请来坐镇的老教授被福贵买的馒头撑得动弹不得，凤霞大出血时，屋里没有一个人救得了她。电影的结尾也和小说不一样：家珍、二喜和外孙都还活着，饭桌边，福贵跟外孙说起小鸡长大了变成鹅，鹅长大了变成羊，羊长大了变成牛。电影停在这里。

同样一串打击，小说一直打到最后一个人，电影在最后一击之前收住了。哪一种更好，各有各的道理；但两种收法已经说明，突变不只是“来不来”的问

题，还有“打到哪里为止”。突变放在哪一刻、打多重、落在谁的哪条路上、怎样传导、两条序列怎样交错、最后怎样收住，这六个设计问题（位置、幅度、落点、传导、双序列、收束），是第三篇（第9—14章）要逐一讨论的手艺。

大白话例子：早餐店刚有了熟客。一对夫妻在小区门口开了家早餐店，头一年亏，第二年总算攒下一批熟客。月底第一次算出盈利，两个人关了门，喝了一瓶啤酒。下个月，门口的路围起来修地铁，一围两年。如果开张头一个月就围路，那只是运气不好；偏偏是刚有了熟客，这件事才让人恨不得坐在地上哭。围住的是同一条路，塌掉的却是“这下好了”。

◆ 九、失败条件：把突变拿掉试试

讲到这里，本章的说法有一个危险：它太好用了。任何一部戏里的意外，都可以说成“土壤突变了”。一个什么都能解释的说法，其实什么也没解释。所以必须给它定一条失败条件，说清楚在什么情况下，一次突变是失败的。

这条失败条件很简单：**把突变拿掉，看后面的戏还走不走得通。**拿掉突变之后，后面的戏仍然靠人物自己的逻辑走得通，只是走得慢一些、平一些，这次突变就是好的：它只是把人物身上本来就有的矛盾，逼到了不得不结算的地方。拿掉突变之后整个结局就塌了，人物找不到任何理由走到那一步，这次突变就是在替方法干活：结局是它搬来的，不是人物走出来的。

拿《寄生虫》试一试。把暴雨拿掉，还会出事吗？会。地堡里的人一直都在，金家的假身份迟早被撞破；影片还早就在一点一点积另一样东西：气味。小儿子多颂早就说过，这几个新来的人身上是同一种味道。这种屈辱不需要下雨也会积满，暴雨只是把它一夜之间积到顶，第二天在阳光下当众引爆。拿掉雨，戏会慢，会散，但基泽手里那把刀，依然有它的来路。

拿《泰坦尼克号》试一试。把冰山拿掉，船平安到了纽约，露丝会怎样？撞冰山之前，她已经对杰克说过，船靠岸时要跟他一起下船。选择早在冰山之前就做出了，冰山只是把这个选择的代价，从“离开一个阔绰的未婚夫”抬到了“离开一条救生艇”。

再拿一部烂戏试一试。一部家庭剧，婆媳斗了四十集，最后一集婆婆突发重病，媳妇端水喂药，婆婆流着泪认错，全家和好。把这场病拿掉，这家人还会和好吗？不会，四十集里没有任何一样东西在把她们往和好的方向推。病不是矛盾的来源，而是矛盾的终结者，它坐在了第②步。

可见好戏里的突变，看上去最随机，其实是整部戏里被约束得最严的部分：可以来得自由，却不能多干一点活。前人里，麦基在《故事》里告诫过，大意是：巧合可以开启故事，却不能用来转出结局，那等于机械降神。方向和本章一致。本章多走的一步，是把“开头和结尾”换成“第①步和第②步”：不看它在第几分钟，看它在发生的循环里干的是什么活。一部戏开场十分钟就靠巧合把人物救出来，照样是作弊；一部戏最后十分钟才下一场暴雨，只要这场雨是矛盾的来源，照样合法。

大白话例子：回到那个考研的学生。本章开头那个学生，父亲在考前一个月病倒。如果把这件事写成一部戏，有两种写法。

一种写法：他心急如焚，两头奔波，考试那天，父亲奇迹般地好转，他也超常发挥，金榜题名。把“父亲病倒”拿掉，结局一个字也不用改，这场病只是给观众添了几滴眼泪，是拿突变来煽情。另一种写法：他守在病床边，看着母亲一个人跑前跑后，第一次发现，这个家一直是靠他不知道的力气撑着的。他照样去考了，考得不算好；也许第二年再考，也许不考了，留在家附近找了份工作。把“父亲病倒”拿掉，这个人身上的那个问题仍然在：他一直以为自己的路只关乎自己。病只是把这个问题，在十一月的一个晚上，逼到了他眼前。

后一种写法里，突变来得随机，走得有理。他后来说“那几天我才知道自己是谁”，指的正是这一点：病没有替他结账，只是把账摆到了他面前。

◆ 十、收拢：意外从哪里来

意外从哪里来？把这一章收拢，可以说成四句话：

1. **土壤会突变**。意外的一个来源，是 E 本身突然改变，经常没有预兆。突变分两种：世界突变推动人物，认知突变推动观众，好戏常让两条序列交错着走。
2. **突变要传导**。一次突变落进不同人物各自的纠缠网络，传导出不同的结果；它最狠的落点，是人物最依赖的那条路径。
3. **突变可以制造麻烦，不能替人物结账**。在123原理里，世界突变可以坐在第①步当矛盾的来源，不能坐在第②步替人物充当结算点。来得随机，走得有理。
4. **突变要挑时候**。落在张力积够、又刚刚稳下来的地方；拿掉它，后面的戏仍要靠人物自己走得通。

第3章说，意外来自观众手里少了一笔前提；这一章补上另一半：意外还可以来自前提本身被改写。前一种是藏，后一种是砸。藏得好的，观众二刷时拍大腿；砸得好的，观众二刷时会在暴雨来临之前，就替那一家人揪起心来。两半合起来，接上第4章讲的“合理”：土壤一直在场、来路可查，故事就走得有理；土壤藏起一笔或突然一变，故事就来得意外。意外和合理，是同一片土地上的两件事。

本章还剩一个问题没有回答，它就藏在开头那个学生身上。他说，父亲病倒的那一个月，让他知道了自己是谁：一次突变没有停在他的处境上，一直落到了“我是谁”那一层。戏里的突变，也能落到这么深吗？观众看着别人家的暴

雨、别人家的冰山，散场以后，他自己的土壤会不会也跟着变一变？如果会，一部戏真正完成的地方就不在银幕上，而在观众身上。这正是第6章要讲的：意义怎样越过银幕，回写进观众的生活。

带走的话

意外有两个来源：前提一直藏着，或者土壤真的变了。突变可以来得随机，可以制造麻烦，却不能替人物结账；检验只有一条——把它拿掉，后面的戏若还靠人物自己走得通，它就是好突变。

小　账

考研的学生、刚还清房贷那年女儿说不回来、同一个下午的两种“变了”、同一场大雪、凡事列清单的人、两个欠债的人、高铁晚点、早就定好的分家、早餐店刚有了熟客，都是为说理设想的日常情境；婆媳斗了四十集的家庭剧是虚构的类型样本，不指具体作品。

《寄生虫》中朴太太那通电话、半地下室的水深，《活着》小说里苦根之死的细节，本章已写得概括或仍有存疑，请读者对照原作（见附录二）。

“世界突变／认知突变”“来得随机，走得有理”和“失败条件”是本书的工作概念，不是学界定论。

本章不主张一切意外都能归给土壤突变——失败条件正是为了让这个说法可以被驳倒；也不评判《活着》小说与电影两种收法的高下。

◆

06

第 6 章

条件三·意义：回写越过银幕

这一章的问题

两个人看同一部电影，流了差不多一样多的眼泪，散场后一个给母亲打了电话，一个去吃了宵夜——这部戏，在谁身上才算真正演完了？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：莎士比亚《哈姆雷特》（1603）、《我不是药神》（2018）、《你好，李焕英》（2021）。没看过又不想被剧透的读者，可以先看片，再回来读。〕

场　景　散场之后的两个人

两个朋友一起看了一部讲母亲的电影。灯亮的时候，两个人都红着眼眶。走出影院，一个人站在商场的扶梯口，掏出手机，给老家的母亲打了一个电话。电话里其实没说什么要紧的事：问她吃了没有，膝盖还疼不疼，过年想吃什么。挂了电话，他把下个月的一个周末在日历上圈了出来。

另一个人说：“哭饿了，吃宵夜去。”烧烤摊上，两个人聊了聊男主角的演技，又聊了聊结尾那场戏催泪催得有点用力。吃完各自回家，第二天照常上班。这两个人看的是同一部电影，坐在同一排，流了差不多一样多的眼泪。这部戏，在他们两个人身上，都完成了吗？

我们习惯说一部戏“演完了”，指的是落幕、灯亮。可如果一部戏的全部作用在灯亮那一刻就结束了，它和一顿好吃的饭、一次舒服的按摩就没有多大区别：当时很好，事后无痕。本章要讲好戏的第三个条件：意义。先把结论摆在前面：**一部戏的完成不在落幕，而在观众身上又发生了一次。**

◆ 一、观众是第二个发生系统

第3章讲“合理”时，我们已经把镜头从银幕转向了观众：观众心里有一本账，结局补上缺掉的一笔，观众在一秒钟之内把全部戏重算一遍。那一次回写，发生在影院里，对象是这部戏本身：前面的戏换了意思。

本章要再往外走一步。回写可以越过银幕。它重新设定的，不只是观众对这部戏的读法，还有观众对自己生活的读法，甚至是观众的生活本身。

要说清这一点，得先承认一件常被忽略的事：**观众不是一块屏幕，而是第二个发生系统**。他有自己的来历、关系、处境，有他自己那张特征纠缠网络（E）；他的日子也在一天天推进、比较、试探，有他自己的差异序列（D）；他此刻是什么样的人、怎样活着，是他自己的显露态（S）。

用三大方程来看。S＝F(D,E)：放到看戏这件事上，银幕上的事件是一串差异，可它单独生不出意义；它必须和观众自己的土壤缠上，意义这个显露态才在观众身上出现。缠不上，银幕上再惊天动地，观众那里也只是“发生了一件别人的事”。反过来，E＝H(S,D)：意义一旦显露，又会和他此后的日子一起改写他的土壤；D＝G(S,E)：他接下来怎么过，什么先做、什么放下，也会跟着改。三者同时互生，没有一个是单独的起点。

由此马上推出一个后果：**同一部戏，意义因人而异，而且只能因人而异**。这不是相对主义，不是“怎么理解都行”。银幕上的那一串差异对所有人都一样，不一样的是它去缠的那片土壤。

第3章留过一个话头：《你好，李焕英》的回写落在情感上，比落在情节上更深。现在可以说清楚“更深”是什么意思了。“谁在照顾谁”这一笔，银幕上对每个观众都一样；可一个母亲刚去世的观众和一个跟母亲冷战了三年的观众，它缠上的是完全不同的土壤：前者可能在影院里哭到站不起来，后者可能当晚就拨通了那个三年没拨的号码。至于它为什么在那个春节恰好缠上了那么多人，留给第7章。

大白话例子：一张毕业合影。你翻出一张二十年前的毕业合影，正好邻居来串门，凑过来一起看。邻居看到的是：一群穿白衬衫的年轻人，站得歪歪扭扭，挺有年代感。你看到的是：第二排左数第三个，去年走了；站在你旁边的那个，当年你们约好一起去南方，最后只有你去了。照片是同一张，每一个像素都一样。可在邻居那里，它只是“一张老照片”；在你这里，它是一次发生。差别不在照片上，在照片缠上的那片土壤。

◆ 二、哈姆雷特的捕鼠机

把“戏去缠观众的土壤”这件事做得最刻意的，是一个剧中人：哈姆雷特。演到第二幕时，父亲的鬼魂早已告诉他：老国王不是被毒蛇咬死的，是他的弟弟克劳狄斯趁他在花园午睡，把毒药灌进了他的耳朵；现在凶手戴着王冠，还娶了王后。哈姆雷特该报仇，可他有一个顾虑：鬼魂也许是魔鬼变的，来骗他犯下杀孽，他需要证据。

正好一个戏班子进了宫。哈姆雷特想出一个主意，在独白里说得很直白：

> **The play’s the thing / Wherein I’ll catch the conscience of the king.**

大意是：靠这出戏，我要捉住国王的良心。他挑了一出旧戏《贡扎古之死》，亲手添进十几行台词，让情节贴近鬼魂说的那件事：一位国王在花园里睡着，有人把毒药灌进他的耳朵，然后夺走了他的王后。演出时，国王问这出戏叫什么，哈姆雷特说，叫《捕鼠机》。

注意哈姆雷特做的事。他没有写一份控诉书念给国王听，而是把国王自己的那段往事原样搬上舞台，然后坐在一旁，看它在国王身上会不会再发生一次。用本章的话说：**他在用一出戏，去缠住一个观众心里的那段往事。**这个设计里最精彩的地方，是同一出戏在台下几位观众身上，长出了完全不同的东西。

在王后乔特鲁德那里。戏里的王后发誓，丈夫死后绝不再嫁，誓言说得又长又满。哈姆雷特问母亲觉得这出戏怎么样，她答了一句后来成了名言的话：

> The lady doth protest too much, methinks.

大意是：我看这位夫人发誓发得太过了。她看得出戏里的王后言不由衷，却没有看出戏在说自己。按全剧的线索，王后多半并不知道丈夫是被毒死的。她的土壤里没有那一笔，戏就缠不上她，至少缠不上哈姆雷特想缠的那个地方。

在朝臣那里。戏里下毒的那个人上场时，哈姆雷特特意介绍：这是路西安纳斯，国王的侄子。对不知道内情的朝臣，这一幕读起来更像另一件事：王子当众演一出“侄子杀国王”的戏，而台下的国王正是他的叔叔。对他们来说，这出戏的意义不是“国王有罪”，而是“王子疯了，或者王子在威胁国王”。**在国王克劳狄斯那里。**毒药灌进戏中国王的耳朵，克劳狄斯站了起来，喊着要灯，离席而去，演出被迫中断。

同一出戏，三种意义：一个看见了一位言不由衷的妻子，一群看见了一位危险的王子，一个看见了自己。舞台上的差异序列对所有人都一样，长出什么，取决于它缠上了谁的土壤。哈姆雷特能设下这个圈套，正是因为他知道国王的土壤里藏着什么。

◆ 三、回写要被观察，不能被宣布

《捕鼠机》这场戏还有一个容易被略过的细节：开演之前，哈姆雷特专门嘱咐朋友霍拉旭，演到那一段时盯住国王的脸，他自己也要盯。散戏后两人对证，哈姆雷特才说，鬼魂的话现在值一千镑了。他要的不是国王说什么，而是国王做了什么。

这正是意义这一条最硬的规矩：**回写要被观察，不能被宣布。**意义不是观众说出来的，是观众身上发生过、留下了痕迹的。

有趣的是，《哈姆雷特》在“捕鼠机”之前，已经先演过一次反面。戏班子刚进宫，哈姆雷特请为首的演员念一段台词：特洛伊陷落，老王普里阿摩斯被杀，王后赫卡柏披着毯子在火光里奔跑哭号。演员念着念着，脸色发白，眼里含泪，声音都变了。众人走后，哈姆雷特一个人留下来，说出了全剧最刺人的一段独白。他说，这个演员为了一段虚构的故事，就能哭成这样：

> **What’s Hecuba to him, or he to Hecuba, / That he should weep for her?**

赫卡柏和他有什么相干，他要为她流泪？这句话骂的不是演员，是哈姆雷特自己。演员的眼泪是真的，可那眼泪什么也没改变：念完，擦干，下一场接着演。而他自己父亲被杀，母亲改嫁，手里握着全部的理由，却只是一遍遍用言语倾诉心事。

“感动”不算数。这不是说感动是假的，而是说，感动是意义可能发生的信号，不是意义已经发生的证据。在影院里流泪，是观众身上的矛盾被激活了；至于激活之后有没有逼出改变，改变有没有回写进生活，要等散场之后才看得见。把这件事放进123原理，观众身上的意义发生，正好是走完一轮：

1. **第一步，激活观众自己的矛盾。**银幕上的事件缠上观众的土壤，他自己生活里那股一直存在、一直被压着的矛盾被搅动起来：和母亲之间越来越短的电话，和他对“家”的那点愧疚，撞在了一起。眼泪，多半就流在这里。
2. **第二步，矛盾逼出领悟。**积起来的张力找到一个出口，观众眼里“我和母亲是怎么回事”的样子变了：原来不是“她唠叨”，是“她在用唠叨问我还要不要她”。这是观众身上显露态的改变。
3. **第三步，领悟回写生活。**新的理解反过来重新设定他的日子：他的作息、他的电话、他下个月的那个周末。只有到这一步，循环才闭合，意义才算真的发生了。

回到开头那两个人。两个人都走过了第一步，眼泪就是证据；吃宵夜的那一位，也许连第二步都走到了，烧烤摊上他说“结尾催泪催得有点用力”，说明他看懂了戏想让他看见什么。可他的日子没有被重新设定。给母亲打电话的那一位，日历上多了一个圈。

大白话例子：读完一本好书的那天晚上。读完一本讲时间管理的好书，热血沸腾，在朋友圈写了一段长长的读后感，说自己“醍醐灌顶”；一个月后，生活和读书之前一模一样。“醍醐灌顶”四个字，是自己替自己宣布：意义发生了。要看意义有没有发生，得看别的东西，比如晚上十点以后是不是真的不再刷短视频。另一个人读完同一本书，什么也没说，只是第二天起把闹钟往前调了半小时，坚持了下来。他身上发生的，比那段读后感多得多。

还要补一句：回写可以小。一个电话，一个圈，一个提前半小时的闹钟，都是回写；要的不是“人生从此改变”，是有痕迹，可被观察。

◆ 四、起手换了：从跟着别人走，到改自己的路

第3章讲过一次换起手：看戏的大部分时间，观众走的是 D→S→E，先跟着人物的序列一场一场看，让人物的模样慢慢显露，这是六路径里“理解一个人的过程”；到了反转那一刻，观众被迫换成 E→D→S，清点前提、重走链条，结论最后到场。意义的发生，需要第三次换起手，而且发生在散场之后。

观众要从“理解一个人的过程”，换成“干预一个进行中的过程”，也就是从 D→S→E 换成 D→E→S。起手还是 D，还是先从一串正在进行的事情看起；可这一串事情，不再是银幕上那个人物的，而是他自己的。先看自己的日子卡在哪里，再去调那片让它卡住的土壤，新的样子最后才出来。

两条路的差别在于方向。D→S→E 是“跟着别人走”：看懂他是怎样一个人，理解他为什么成了这样，可以走得很深，深到为他流泪，但始终站在路边。D→E→S 是“改自己的路”：看着自己正在怎么过，看见卡点，动手去调。

打电话的那个人，走的就是这条路。他先看见了自己正在进行的那串序列：电话从每周一次变成每月一次，每次三分钟，说的都是“挺好的，忙”。这是

D。然后他去碰那片土壤：不是“我不孝”这种空洞的判决，而是具体的处境，周末总在加班，回家的票总是太难买，母亲不会用视频通话。这是 E。最后，新的样子才出来：把下个月的一个周末圈出来，先把票买了。这是 S。

《哈姆雷特》里也有这次换起手。听演员念赫卡柏之前，哈姆雷特一直在“理解”：理解父亲的死，理解母亲的改嫁，理解这个世界为什么“是一座牢狱”，独白一段比一段深，人却一直站在自己生活的路边。演员的眼泪像一面镜子。独白的后半段，他突然转了方向，开始盘算具体的办法：让戏班子当着叔父的面演一出像父亲被害那样的戏。他从理解自己的处境，转向了干预自己的处境。

大白话例子：看别人戒烟，和自己戒烟。你看着一个朋友戒烟，看了他整整一年：怎样熬过头三天，怎样在饭局上推掉递过来的烟，怎样复吸又重来。你完全理解了他，甚至能写一篇文章讲他怎样戒掉。这是 D→S→E。可这篇文章写得再好，对你自己的烟瘾毫无作用。直到有一天，你不再看他，而是看自己：一天几根，哪几根最戒不掉，饭后那根，开车那根，加班那根。然后去动那些处境：开车时把烟留在家里，加班时手边放一包瓜子。最后才是一个不抽烟的你。两条路起手都是“过程”，可下一步一个去看人，一个去改土壤，结果天差地别。

◆ 五、意义的高度：回写到了哪一层

说一部戏“意义深远”，到底深在哪里？可以用一个可观察的尺子来量：**意义的高度，就是回写到了观众的哪一层。**大致有三层：

1. **理念层：看法变了。**观众对某件事的理解换了，一个原本没想过的问题，现在想过了。
2. **行动层：做法变了。**观众的日子里多了一个以前没有的动作，或少了一个以前一直有的动作。
3. **自我层：我是谁变了。**观众对“我是一个怎样的人、我站在哪里”的认定改了。

大白话例子：一部讲父母老去的戏。看完以后，有人第一次意识到：父母动作变慢、话变多，不是脾气变了，是他们在害怕。这是理念层。有人从此每周日晚上固定打一个电话，回家时开始留意父母的药盒子里少了什么。这是行动层。还有人，某个东西在他身上松动了：他原本一直把自己当作“被照顾的孩子”，哪怕三十多岁了也是，现在他意识到，自己已经是那个要去接住父母老去的人。他换了一个位置站着。这是自我层。

三层一层比一层深，也一层比一层难被宣布、更需要被观察。看法变了，说出来就能让人知道；做法变了，要过一阵子才看得出来；“我是谁”变了，往往连他自己都说不清，只能从此后很多次选择的方向里慢慢看出来。

但要立刻补上两个限定。第一，**三层不是一条必然向上的梯子。**回写可以停在任何一层，也可以跳过某一层。克劳狄斯就是一例。看完《捕鼠机》，他跪下来想要祷告，第一次在独白里承认自己犯下了人类最古老的那种罪，杀了自己的兄弟；可他马上又说，舍不下杀人换来的王冠、野心、王后。祷告做完，他站起来说了一句：

> **My words fly up, my thoughts remain below.**

话飞上去了，心还留在下面。这出戏回写到了他的自我层，他第一次正面看见了自己是一个怎样的人，却拒绝让这一层回写落到行动上去改正。

第二，**回写得深，不等于回写得好。**克劳狄斯在行动层上确实变了，变的方向却是更深的罪：他催着把哈姆雷特连夜送往英国，后来观众才知道，他还附了一封密信，要英王处死王子。一出戏把一个人的良心捉住了，被捉住的良心选择了再杀一次。意义的高度，只量回写到了哪一层，不量回写往哪里去。回写是中性的，这一点第19章讲回写的方向与责任时要专门展开。好戏不只要回写得深，还要对回写的方向负责。

◆ 六、越过个人：《我不是药神》引发的那场讨论

前面讲的回写，都落在一个人身上；有时候，一部戏的回写会越过个人，进入一个社会正在进行的讨论。2018年夏天，《我不是药神》上映，票房超过三十亿元。故事大家都熟悉：上海一个卖印度神油、生意惨淡的小老板程勇，被白血病人吕受益找上门，请他从印度带一种仿制药。正版药一瓶要几万块，印度仿制药便宜得多、药效相近，可在国内销售属于违法。程勇起初只为赚钱，赚够了就收手；吕受益去世后，他重新做起这件事，最后自己贴钱卖药，直到被抓、判刑。押送他的车沿着公路开过，路边站满了戴着口罩的病人，他们一个接一个，摘下了口罩。

影片的故事有现实原型：慢粒白血病患者陆勇多年为自己和病友代购印度仿制药，被追诉后，检察机关最终决定不起诉。这件事在影片之前就有过报道，但关注的人有限。影片上映后，发生的事情是可以观察到的：抗癌药为什么这么贵、仿制药是怎么回事、专利保护和病人活命之间怎样取舍，这些原本只在医药圈、法律圈里讨论的话题，一下子进了大众的饭桌和朋友圈，成了那个夏天被讨论得最多的公共话题之一。据当时的官方媒体报道，国务院领导也就影片引发的舆论热议作出批示，要求加快推进抗癌药降价保供。

讲到这里，需要格外小心。在社会这一层，观察尤其难，最容易犯的错误，就是把同一时期发生的所有好事都记在一部电影的账上。借用第5章那条失败条件的思路：如果拿掉这部电影，那些后来的变化是不是照样会走下去？抗癌药降低关税、药品审评提速、抗癌药医保谈判，这些政策进程，有不少在影片上映之前就已经启动了：进口抗癌药零关税，2018年5月1日就已实施，比影片上映早了两个多月。说一部电影“推动了医改”，这本账记不平。

那么，能确定记在它账上的是什么？是那场讨论本身。一个原本属于专家的问题，被一部戏转写成了普通人的问题：如果病的是我的家人，我站在哪一边？这一步回写落在社会的理念层上，范围很广，留下了大量可以查看的痕迹。至于它在多大程度上影响了行动层上的政策，这里不下结论。这种克制本身就是本章

方法的一部分：意义的高度是量出来的，不是宣布出来的，对一部电影是这样，对一个社会也是这样。

大白话例子：家长群里转来的一篇文章。小区家长群里，有人转了一篇文章，讲邻市一所小学门口放学时人车混行、出过事故。群里一下子热闹起来，有人晒自家孩子校门口的照片。半年后，学校门口装了红绿灯。能不能说，是那篇文章让学校门口装上了红绿灯？说不准，也许区里早就排了计划，也许另有家长单独写过信。能确定的是另一件事：那篇文章让一群家长在同一个晚上开口谈起了同一个问题，这一点有聊天记录为证。把能确定的那一笔记清楚，把说不准的那一笔留着，账才记得平。

还要看一看，这部电影是怎样把意义交给观众，而没有把意义念给观众的。片中有一场戏，一位患病的老太太对追查假药的警察说起自己的病：正版药吃了几年，房子吃没了，家也吃垮了，好不容易有了便宜的印度药，却被说成假药，不吃药就只能等死；她求警察别再查了，还反问对方，谁能保证自己一辈子不生病。这番话很重，可它不是编剧站出来对观众说的，是一个具体的人在一个具体的处境里，向另一个具体的人求情。观众听到的是她的处境，不是一条结论。

全片最重的那一笔，干脆一句台词都没有：路边的病人一个接一个摘下口罩。没有人说“谢谢”，没有人说“他是英雄”。摘口罩这个动作本身，就是他们身上发生过的回写：一群原本要把脸藏起来的人，愿意让他看见自己的脸。电影把这个可被观察的动作摆在观众面前，至于观众从中读出什么，它不替观众说。

◆ 七、意义不能写进台词

这就碰到了意义这一条最常见的失败：说教。说教的戏，往往在最后十分钟安排一个人物，名义上对着另一个人物、实际上对着观众，把道理一条一条讲出来：“我终于明白了，钱再多也买不来……”“我们每个人都应该……”台词也许句句在理，观众却在这一刻开始看手机。

为什么？用123原理一看就清楚。说教，是把第二步的结果直接递给观众：领悟已经替你得出来了，请收下。可领悟不是可以递交的东西，它必须由观众自己身上积起来的矛盾逼出来。直接递过来的结论，没有经过观众自己的D与E的碰撞，只是一段挂在外面的话，挂在外面的东西没法回写。

还可以说得更尖一点：**说教，就是作者替观众宣布了回写**。前面说，观众在朋友圈写“醍醐灌顶”，是自己替自己宣布；说教的戏，是作者抢先一步替观众宣布：“看完这部戏，你应该懂得了……”宣布越响亮，观众身上留给发生的余地越小。

哈姆雷特在这件事上，是一个比很多编剧都高明的编剧。他明明要指控国王弑兄，却没有在戏里加一个角色骂“弑兄者天理难容”。他拿去照国王的，是情节：花园、午睡、耳朵、毒药。他把结论留给了观众自己去生成，因为只有国王自己生成的那个结论，才会让国王站起来。一句当面的指控，克劳狄斯可以从容否认；一个在他自己身上发生的领悟，他躲不开。《我不是药神》最重的两处，求情与摘口罩，也都是人物在处境中做的事，没有一处是总结陈词：观众带走的不是一句标语，而是一个必须自己去回答的处境。

大白话例子：两种劝孩子少玩手机的办法。一种是坐下来讲一个小时道理：手机伤眼睛，耽误学习，以后会后悔。孩子点头，“知道了”，回屋接着玩。另一种是周末带孩子去爬一次山，手机没信号，一家人在山顶等日落，谁也没提手机的事。回家路上，孩子自己说了一句：“今天好像一次都没想起来要看手机。”

第一种是宣布，结论在大人嘴里；第二种是发生，结论从孩子自己的一天里长出来。后一种不一定每次都管用，可一旦管用，就是孩子自己的。

◆ 八、三个条件怎样咬合

到这里，第二篇的前三个条件都已经摆上了桌面。它们不是三样分开的东西，而是一个咬一个的齿轮：**意外松动观众的前提，合理让新理解接得住，意义让它回写进观众的生活**。

没有意外，观众的账本纹丝不动，进场时带着什么看法，散场时原封不动地带出去，戏讲得再有道理，也只是在给他已有的想法盖章。只有意外没有合理，账本被掀翻了，却没有新的账本接住它，那一跳过去，什么也没剩下，这就是第2章说的“只剩一惊”。

有了意外与合理，观众在影院里完成了一次漂亮的重新记账；可如果这次回写只发生在“这部戏是什么”上，它依然是一次封闭在影院里的发生。很多精巧的悬疑片停在这里：二刷时处处拍大腿，可散场之后，观众的生活没有被碰过。

三者咬合时，回写有一条清楚的通路。《哈姆雷特》的捕鼠机就是一个完整的样本：对克劳狄斯来说，戏里那场花园投毒是意外，他没想到会在一出戏里看见自己的秘密；它又是合理的，每一个细节都对得上他的往事，他赖不掉；它的意义直接回写到他身上：他离席，祷告，决定再杀一次。三个齿轮转完，一个观众的生活被改写了，尽管方向是坏的。

大白话例子：一句来自陌生人的话。你在一家小饭馆吃饭，邻桌一个老人在跟服务员聊天，说他年轻时为了一份稳定的工作，放弃了去外地学手艺的机会，后来一辈子都在想那门手艺。你没想到会在一顿饭里听到这样的话，这是意外，它松动了你心里“稳定当然最要紧”那条前提。他讲的来龙去脉每一步都说得通，这是合理，让这份松动不至于只是一阵感慨。回家之后，你把搁了两年的那份报名表翻出来填了，这是意义。三样少了任何一样，这顿饭都只是一顿饭。

◆ 九、前人走到了哪里

戏和观众生活之间的关系，前人说过很多。亚里士多德在《诗学》里给悲剧下定义时，提到悲剧借引起怜悯与恐惧，使这类情感得到“卡塔西斯”，后人多译作“净化”或“宣泄”。这个词两千多年来争论不休，但无论哪种解释，说的都是观众情感上的一次清理。亚里士多德看到了戏会在观众身上发生点什么。本章多走的一步是：情感上的那一次，只是123原理的第一步，是矛盾被激活；意义要算数，还得走完后两步，落到散场之后的日子里，而且要能被看见。

德国剧作家布莱希特走到了另一头。他担心观众在剧场里宣泄够了，就心满意足地回家，所以主张“间离”，故意打断观众的入戏，让他们带着问题离开剧场。他看清了“感动不算数”这件事。可他开出的方子，有时近于把结论交给观众带走。本章的看法是：问题可以交给观众，结论不能；意义要在观众自己的土壤里生成，才回写得进去。

中国古人讲戏曲的教化，常说劝善惩恶、移风易俗，这是看到了戏对社会的回写。本章补上两条纪律：回写要被观察，不能被宣布；回写是中性的，同一出戏能劝善，也能教人变本加厉，克劳狄斯就是例子。

◆ 十、试金石：散场检验

第3章留下的试金石是**二刷检验**：拿着第二本账回看第一遍的戏，看前面的戏是更有味，还是露出破绽。它检验的是影院里的那次回写。本章给出第二块试金石：**散场检验**。不问观众哭没哭，只问一件事：散场之后，他做了什么不同的事？这块试金石有三个用法：

1. **量高度**。他的看法变了，做法变了，还是“我是谁”变了？
2. **量真假**。能不能指出一个可观察的痕迹：一个电话，一次报名，一场饭桌上的争论。指不出来，宣布再响也不算数。
3. **量方向**。他做的那件不同的事，是让他和他的生活更有生机，还是让他往更窄的地方走？

大白话例子：同一个人，两次看同一部电影。二十岁时看一部讲父亲的电影，觉得拍得一般，散场就忘了。四十岁时偶然在电视上重看，那个周末他回了趟家，陪父亲去钓了一次鱼，父亲念叨了好几年，他一直说没空。戏一帧都没有变。二十年间，他身上长出了一片新的土壤：父亲老了，他自己也当了父亲。

这把我们带到了本章留下的问题。散场检验能量出意义有没有发生、回写到了哪一层，却回答不了一个更根本的问题：**为什么同一部戏，有时正中某个人的心坎，有时在另一个人身上完全落空？**开头那两个朋友，差别真的只在于谁更有心吗？还是说，打电话的那一个，那段时间恰好正缺着什么，而那部戏恰好落在

了那个缺口上？观众身上不是随时都有一块等着被回写的地方，土壤里得先有一个口子，戏才落得进去。这个口子是什么，有几种，为什么同一部戏在一个春节能落进千万人的口子里，换个年头又可能落空，这正是下一章要回答的问题。

带走的话

一部戏的完成不在落幕，而在观众身上又发生了一次；感动只是信号，散场之后做了什么不同的事，才算数。

意义的高度，看回写落到哪一层：看法、做法，还是“我是谁”；可回写得深，不等于回写得好。

意义只能留给观众自己生成，作者一开口宣布，就成了说教。

小　账

开头的两个朋友，以及毕业合影、读书、戒烟、讲父母老去的戏、家长群、劝孩子少玩手机、饭馆里的老人、两次看同一部电影等日常例子，都是为说理设想的情境，不是真人真事。

《我不是药神》里老太太求情一场是转述，不是原台词；影片与政策进程的时间先后，请对照原作与当时报道（见附录二）。

《哈姆雷特》里王后是否知道丈夫被毒死，学界有争议，本章取“多半不知情”的读法；剧中台词为莎士比亚原文，中文为本书大意。

“散场检验”“回写三层”是本书的工作概念，不是学界定论。

本章不主张《我不是药神》推动了医改或任何一项具体政策，能确定记在它账上的只有那场公共讨论；也不主张“意义因人而异”就是怎么理解都行。

◆

07

第 7 章

条件四·缺口：正中观众此刻的心坎

这一章的问题

同一句“慢慢来，不着急”，落在刚被裁员的人身上，他躲进洗手间待了很久；退休老人在豆浆摊前随口说出，转身就忘——话一个字没变，变的是什么？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：《你好，李焕英》（2021）、《哪吒之魔童降世》（2019）、《小森林》日本版（2014—2015）、韩国版（2018）。没看过又不想被剧透的读者，可以先看片，再回来读。〕

场　景　慢慢来，不着急

有一句话，几乎人人都听过，也几乎人人都说过：“慢慢来，不着急。”把它说给两个人听。第一个人四十二岁，上个月刚被裁员。房贷还有十几年，孩子明年升初中。他每天早上照常出门，在地铁站附近的快餐店里坐一上午，投简历，刷招聘软件，不敢告诉家里。一个晚上，老同学请他喝酒，听他说完，没劝什么，只拍拍他的肩膀：“慢慢来，不着急。”他端着杯子半天没动，后来跑去洗手间待了很久。

第二个人退休两年，每天遛弯、下棋、带孙子。他在公园里排队买豆浆，前面的人手忙脚乱找零钱，回头冲他赔笑。他摆摆手：“慢慢来，不着急。”说完就忘了。

六个字，一个字不差。在第一个人那里，它重得像一块石头落进井里；在第二个人那里，它轻得像一片叶子，落地无声。话没有变，变的是什么？第一个人身上，有一个张了很久的口子：一个月来，所有人，包括他自己，都在催他找到

下家，催他别垮。他缺的不是建议，而是有人允许他慢下来。那六个字，刚好卡进了这个口子。第二个人身上，这个位置是满的，他本来就不着急，这句话落下去，没有地方可以停。

前面三章，我们讲了好戏的三个条件：合理、意外、意义。这一章讲第四个，也是最容易被忽略的一个：**一部戏的意义，不是它单方面含着的，而是它和观众此刻的缺口对上的那一刻，才发生的。**

◆ 一、意义不在戏里，在对上的那一刻

这个说法听上去有点反常识。我们习惯说“这部电影很有意义”，好像意义是装在片子里的一样东西，拷贝到哪里，意义就跟到哪里。可第6章已经讲过：一部戏的完成不在落幕，在观众身上又发生了一次。发生需要土壤。观众带进影院的处境、关系、最近憋着的那口气，和银幕上的东西一样，是这次发生的一半。三大方程里的 S＝F(D,E)，放在这里说的就是：同一串推进（D），落在不同观众的土壤（E）上，显露出来的 S 不一样。

本章的回答是：**缺口**。缺口，就是观众土壤里一个本该有、却薄了或空了的地方。它不一定被观众意识到，往往是一种说不清的别扭、一股憋着的劲、一种“日子就这样了吗”的闷。一部戏如果正好在这个地方给出了一样东西，意义就会猛地发生，像钥匙插进锁孔，“咔嗒”一声。如果戏给出的东西落在观众土壤里本来就满的地方，再好的东西也只是“挺好看的”。

大白话例子：雪中送炭和锦上添花。一件羽绒服，冬天送给一个在外地打工、刚发现行李里没带厚衣服的年轻人，他会记很多年；同一件羽绒服，送给衣柜里已经挂了五件的人，他说声谢谢，可能连吊牌都不拆。衣服是一样的，暖也是一样的暖。差别在于，前一个人身上那个“冷”的口子，正好被这件衣服填上了。我们说“雪中送炭”比“锦上添花”珍贵，珍贵的不是炭，是雪。

前人走到了哪里。作品落在谁身上就变成什么，前人早有察觉：接受美学讲读者带着“期待视野”进场，鲁迅说同一部《红楼梦》“经学家看见《易》”，这些第18章还会细说。这里只补一个区分。期待是观众以为会看到什么，它管的是意外，第3章的第一本账就是观众的期待；缺口是观众身上缺了什么，它管的是意义。期待被打破，观众会惊讶；缺口被对上，观众会被击中。前人说的是各人“看见”什么不同，本章要问的是在各人身上“发生”了什么不同，以及为什么偏偏在这一个人、这一年，发生得这么重。

◆ 二、为什么同一部戏，有的年代万人空巷

第3章讲过《大话西游》：1995年在香港上映时票房平平，几年后却在内地大学校园里被一代人反复传看。当时我们说，那一笔第二本账要等观众自己的生活长出来。现在可以说得更具体：那一代大学生身上，张着一个口子，叫“不得不长大”。至尊宝戴上金箍的那一刻，对上的正是这个口子。1995年那些只想看周星驰搞笑的观众，身上没有这个口子，或者有，但还没张开。戏没有变，缺口变了。这是一部戏“命运”最常见的来路。

再看《你好，李焕英》上映的那个春节。2021年春节，因为疫情，不少地方倡导就地过年，许多在外打拼的人那一年没有回家；一部讲女儿和母亲的电影就在这时上映，最后的票房超过五十亿元。这不是说它的成功只靠时机，没有片子自身的笔力，什么时机也托不起来。但时机的确起了作用：那一年，千千万万观众身上，“和父母之间的那一维”被生生拉开了一段距离。平时这段距离被每年一次的团聚遮着，那一年遮不住了。电影落下来，刚好落进这个口子里。

这里有一个容易混淆的地方，必须先说清楚：**缺口不等于题材对路。**同一年春节，讲亲情的作品不止一部；任何一年，讲母爱的电影也都有。题材只是告诉

你戏往哪个方向去，缺口要问的是：戏给出的那样东西，到底能不能卡进观众身上那个具体的形状里。下面几节，就是要把这个“形状”拆开来看。

大白话例子：十几条安慰。朋友失恋，搬出合租房子的那天，手机里收到十几条消息，“别难过”“会好的”“下一个更好”。话都对，方向也都对，他一条也没回。只有一条他回了，是个老同学发的：“明天几点？我开车来帮你搬。”安慰是同一个题材，可他那天身上的口子，不是缺一句道理，是缺一双手。题材对路只是走对了方向，能不能卡进那个具体的形状，是另一回事。

◆ 三、三种缺口：关系、动力、路径

缺口有没有可以辨认的种类？如果只说“观众缺什么，戏就补什么”，什么成功都能事后解释为“补上了缺口”，那它就什么也没解释。三大方程、123原理、六路径，正着用，可以看一部戏怎样发生；反着用，可以看一个人身上缺了哪一样。由此，缺口大致有三种。

第一种，关系缺口。三大方程说的是S、D、E三者互相生成、互相撑着，像三条腿撑一个架子。一个人的生活里，也有这样互相撑着的几条腿：他是谁，他每天在做什么，他扎根在什么样的关系和处境里。关系缺口，就是其中某一维薄了，架子歪了。最典型的是在外打拼的人：工作在推进，身份也在长，可那张父母、故乡、老朋友织成的网，一年比一年稀，他自己未必察觉，直到某一部戏把那张网重新显露在他面前。

第二种，动力缺口。 123原理说，矛盾在D与E之间累积，累积到一定程度，逼出S的改变，然后回写。可人的生活里，常常是矛盾一直在积，却迟迟逼不出那个改变。张力攒了很多年，没有名字，没有出口，人就带着一股说不出的闷过日子。动力缺口，就是这股攒着的张力缺一个结算点。一部戏如果替他把这个结算显露出来，给那股劲起一个名字，他会觉得“说的就是我”。

第三种，路径缺口。六路径说，同一件事，可以从S、D、E的六种不同次序起手。一个人如果长期只用一种起手过日子，比如永远先定目标、再盘资源、再定路线，那么无论他多努力，看到的世界都是同一个形状。路径缺口，就是被锁死在单一活法上。一部戏如果让他看见另一种起手，他会觉得眼前忽然开了一扇窗，哪怕他暂时还推不开它。

大白话例子：三个说“我累”的人。三个朋友在饭桌上都说了一句“最近好累”。第一个，一个人在外地，下班回出租屋没有人说话，周末连个约饭的人都没有，他累的是“身边空”。第二个，和领导、和配偶都憋着话，每天忍，忍了两年，他累的是“没出口”。第三个，十年来每一天都在为下一个目标冲刺，考证、升职、换房，他累的是“只有这一条路”。同样一个“累”字，一个缺关系，一个缺动力，一个缺路径。你要是给三个人都推荐同一部“治愈系”电影，大概只有一个人会真的被治愈。

◆ 四、关系缺口：《你好，李焕英》与“还没来得及”

第3章讲过，《你好，李焕英》的骨架是两本账：前一本账里是女儿在弥补母亲，后一本账里是母亲在成全女儿。这一章不重讲这个反转，换一个角度问：那么多观众在影院里哭，他们身上被对上的，究竟是哪一个口子？

答案藏在电影的来历里。贾玲的母亲在她十九岁那年意外去世，她还没来得及让母亲过上好日子，这部电影是她拍给母亲的。片中贾晓玲回到1981年，一门心思要让年轻的母亲“过得更好”，背后是一个现实里永远无法兑现的心愿。这个心愿有一个名字，许多观众心里都有：**还没来得及。**还没来得及让她骄傲，还没来得及带她出去玩，还没来得及好好说一句话。对父母已经不在的人，这是一个合不上的口子；对父母还在的人，这是一个正在慢慢张开的口子：他们知道父母在老，知道每年见面的次数屈指可数，却总觉得“等我再稳定一点”。

关系缺口在这里的形状很具体：不是“缺少母爱”，母爱从来不缺；缺的是**子女这一侧的回应**。母亲那一头一直在给，女儿这一头一直在欠，这条关系是单向的，因而是薄的。在外打拼的人尤其如此：他们离父母越远，越会把“对父母好”往后推，推到某个想象中的将来。

电影做的事，不是告诉观众“要对父母好”，这句话谁都听过，听了也不疼。它做的是把这条单向的关系在观众面前完整地显露出来，让观众看见：在母亲那一侧，这笔账从来就不是这样记的。她没有在等你还，她从一开始要的就只是你健康、快乐。这一刻，观众身上那个“欠着”的口子被对上了。被对上的方式，不是一笔钱还清了，而是**发现对方从来没有记过这笔账**。

还要注意一点：这一章开头说，缺口决定意义有多重。可《你好，李焕英》并不是只对“失去母亲的人”有效。年轻观众也哭，母亲们自己也哭。为什么？因为“还没来得及”不只是一个子女的口子，也是一个母亲的口子：母亲们也有自己“还没来得及”的事，有自己年轻时的样子，有为了孩子放下的路。电影里的李焕英，第一次以一个二十来岁姑娘的样子站在银幕上，许多母亲在她身上看见了自己。同一部戏，落在两代人身上，对上的是两个不同的口子。这正是缺口理论应有的样子：它不只解释“谁被击中了”，还解释“各自被什么击中”。

大白话例子：老家的那棵树。你小时候，院子里有一棵枣树，每年秋天母亲站在树下打枣，你在下面捡。你离家二十年，几乎没想起过它。有一天在城里的菜市场，看见一个老太太在摆摊卖枣，竹篮子，旧报纸垫底，你站在那里半天没走，最后买了两斤，回家一个也没吃。那两斤枣对上的，不是你想吃枣，是你和老家之间那条早就薄了的关系。东西是小的，口子是大的。

◆ 五、动力缺口：《哪吒之魔童降世》与那股攒了很久的劲

2019年夏天，一部国产动画片打破了中国动画电影的票房纪录，最终的票房在五十亿元上下。很多人走出影院时，嘴里念的是同一句话：“我命由我不由天。”这句话本身并不新，道家典籍里就有类似的说法，网络小说里也被用过无数遍。为什么偏偏在这部电影里，它让那么多人热血上涌？

先看故事。哪吒本该是灵珠转世，却因为一次调包，降生成了魔丸。他一出生就被认定是祸害，村里的人怕他，躲他，孩子们见了他就跑。更要命的是，天劫已定：三年后，一道天雷会落下来，结束他的命。他什么都还没做，就已经被判了罪。

这就是电影触碰到的那个口子：**出身焦虑**。不少观众，尤其是年轻观众，身上都攒着一股类似的劲：出身、家庭、地方、标签，在自己还什么都没做时，就已经替自己写好了一部分答案。“你这种家庭出来的孩子……”“我们这种小地方的人……”这些话不一定有人当面说，但它们沉在土壤里，变成一种隐隐的被判决感。人一边推进自己的日子（D），一边撞上这层判决（E），撞一次，憋一次。123原理的第一步，矛盾在累积；可第二步迟迟不来，因为这股劲没有名字，也没有出口，说出来像是在抱怨，不说又咽不下去。

《哪吒》替他们把这个结算显露了出来。哪吒对着天劫喊出那句话，是一个被判了罪的孩子拒绝接受判决。那一刻，观众身上攒了很久的那股劲，终于有了一个名字，也有了一个声音。这就是动力缺口被对上的样子：**戏不是给观众一个新东西，而是替他把憋着的东西说出来**。

可是，如果这部电影只有这一句口号，它会是一部很爽、但很快被忘掉的电影。真正让它站得住的，是口号底下的那层东西：**父母怎样爱一个被全世界判了罪的孩子**。母亲殷夫人是降妖的将领，白天披甲出征，回到家里，穿着铠甲陪儿子踢毽子。她没多少时间，就把能挤出来的每一点都给了他。父亲李靖更沉默。

他知道儿子是魔丸，却骗儿子说他是灵珠转世，只是脾气不好，希望儿子因为相信自己是“好的”，就真的去做好的事。哪吒后来得知，父亲早就求来了换命的符，打算在天雷落下的那天，替他去死。

这里，父亲的谎言是一个绝妙的双读细节：第一读，它是一个父亲对孩子的欺骗；第二读，它是一个父亲在全世界都给孩子下了判决的时候，偷偷替孩子写了另一份判决书。他没有办法改变天命，他能做的，是改变儿子对自己的描述。

于是，“我命由我不由天”在电影里其实有两层。表面一层是少年的反抗：我不认这个命。底下一层是父母的托举：在少年能喊出这句话之前，早有人替他扛着，替他准备好了去死。没有底下这一层，那句口号只是一声喊。这一点对理解动力缺口很要紧：被判了罪的孩子憋着的那股劲，表面上是“凭什么”，深处往往是“有没有人站在我这边”。电影在表面一层给了出口，在深处一层给了回答。观众喊口号时热血沸腾，回到家里想起的，却常常是自己父母曾经在什么时候、以什么样笨拙的方式，替自己扛过一些东西。那才是这部戏真正回写进观众生活的地方。

大白话例子：一句被说破的话。你在单位里干了三年，活最多，功劳总记在别人头上。你从来没说过什么，觉得说了显得小气。有一天开会，新来的部门主管当着所有人说：“这个项目，主要是小王做的。”就这一句。你后来好几天走路都轻了。那一句话没有给你加薪升职，只是把你攒了三年的那股劲说破了，让它被看见。动力缺口被对上，常常就是这个样子：东西不多，正好落在那个点上。

◆ 六、路径缺口：《小森林》与另一种起手

前两种缺口，观众被对上时会哭，会热血上涌。第三种不一样。它被对上时，观众往往很安静，只是看完之后，好几天里会想起某一个画面：一锅慢慢熬着的东西，一片被雪盖住的田。

《小森林》有日本和韩国两个版本，日本版由桥本爱主演，韩国版由金泰梨主演。这里主要说韩国版，因为它的起点更像今天许多中国年轻人的处境。惠媛在首尔打工、备考，教师考试落了榜，男朋友却考上了。她在便利店打工，吃的是店里的便当，忽然觉得饿，是那种吃什么都填不满的饿。于是她回到了乡下老家。母亲早在她高考刚结束时就离开了这个家，老房子空着。她本来只打算待几天，结果待过了一整个四季。

电影几乎没有什么情节。冬天，她从雪地里挖出白菜，做成热乎乎的一顿饭；春天，摘了花，裹上面糊炸成花朵天妇罗，或者撒进一盘意面里；夏天，在田里忙到满身是汗，回来做一碗凉凉的吃食；秋天，把柿子削了皮挂在屋檐下，等它们慢慢风干变甜。她的两个老同学，一个辞掉城里的工作回乡种果树，一个在镇上上班、整天嚷着要离开。日子就这样过着，四季一轮。为什么这样一部电影，会在许多年轻人那里被反复提起，被叫作“下饭片”“充电片”？因为它对上的是一个路径缺口。

城市里的许多年轻人，过的是同一种起手的生活：先定一个靶子，考上、升上、买上；再盘点手里的家底，学历、存款、人脉；最后定路线，一步一步往靶子冲。用六路径的话说，这是 S→E→D，“达成一个目标结构”的起手。这条路径本身没有错，问题在于，当它成了唯一的起手，人生的每一件事都会被翻译成“靶子—家底—路线”：吃饭是为了有力气干活，休息是为了下一周的效率，连交朋友都要先想想“有没有用”。惠媛在首尔的饿，就是这种生活的饿。目标没达成时，饿；达成了，也饿，因为下一个靶子立刻就来了。

《小森林》给她，也给观众看的，是另一种起手：**先看土地**。这一季土里长出了什么，天气是什么样子，手边有什么，就做什么。不是先定好“今天要吃一顿大餐”，再去搜罗食材；而是雪地里有白菜，就吃白菜。先在一片场子里待着，让它自己显露出这一季能做什么，最后才是怎么做。这大致是 E→S→D，理解一个场域的起手。

电影里有一个很动人的安排：那些菜，很多是母亲当年做给她吃的。她一道一道复做，一点一点想起母亲，也一点一点明白母亲为什么离开。母亲留下的，不是一个目标，而是一种起手：先看手边有什么，再看能做成什么。

这里要说清楚：路径缺口被对上，**不是说观众应该辞职回乡种地**。极少有观众看完真的去种地，电影也没有劝人这么做，惠媛自己后来也回过一趟首尔。它做的事情小得多，也深得多：它让一个被锁在单一起手里的人看见，原来还有另一种起手是活得下去的。看见之后，有人周末关掉手机，去菜市场看看这个季节有什么菜，回家慢慢做一顿饭；有人在加班的间隙，第一次想到“我是不是可以不急着定下一个目标”。这些都是小事，可它们是行动层的回写：做法真的变了一点。

大白话例子：迷路的那一次。你每天上班走同一条路，导航定好，二十三分钟，一分不差。有一天导航出了问题，你只好凭感觉乱走，拐进一条从没走过的巷子，看见一家修了三十年自行车的小铺、一棵开满花的槐树、一群在路边下棋的老人。你迟到了十分钟。可那天晚上回家，你记得的全是那条巷子。不是那条路更好，是你第一次不是从“目的地”起手走路，而是从“眼前这条街”起手。路径缺口被对上的感觉，就是这种“原来还可以这样走”。

◆ 七、补与喂：为什么有的戏越看越饿

讲到这里，有一个问题绕不过去：既然戏的意义在于对上观众的缺口，那么最会“对缺口”的，岂不是那些最会讨好观众的爽剧？被看不起的主角一朝翻身，被欺负的女主角嫁入豪门，被裁员的小职员原来是隐藏的继承人。这些戏对缺口对得极准：观众缺尊重，它就给尊重；观众缺翻身，它就给翻身。为什么我们不说它们是好戏？

因为对上缺口有两种方式，本书合称**补与喂**。补，是戏让观众身上那个口子自己长合。它显露出一样东西，观众接过去，用自己的土壤、自己的推进去消化，口子从里面慢慢变小。《你好，李焕英》没有替观众把“还没来得及”的事做完，它只是让观众看见那条关系的另一侧，至于回家以后做什么，是观众自己的事。《哪吒》的口号底下压着父母那一层，观众热血过后，还要回头去想自己的父母。这都是补。

喂，是戏直接替观众结算。观众身上攒着的张力，本该由他自己的推进、自己的处境去逼出一个改变；爽剧不等，它把一个现成的结果塞进观众嘴里：你受的委屈，主角一巴掌全打回去了。用123原理的话说，这一次的显露（S）不是从观众自己的 D 与 E 的矛盾里生成的，是外面递进来的。既然不是自己生成的，也就谈不上回写：观众的土壤一点没变，第二天早上醒来，那个口子照样张着，甚至张得更大，因为昨晚尝过了“被填满”的滋味。

由此得到一个很朴素的检验：**看完之后，缺口变小了，是补；变得更饿了，是瘾**。这个检验不看戏拍得好不好，不看观众爽不爽，只看散场以后。补过的口子，过几天想起来，人是平静一点的；喂过的口子，过几天想起来，人只想再看一集。

大白话例子：吃饭和吃零食。晚上饿了，你可以好好做一顿饭，也可以拆一包薯片。薯片来得快，第一口就香，吃完了却还是想吃，吃到半夜，胃里是满

的，人是空的。一顿饭要等，要切要洗要炒，吃完了人是踏实的，第二天也不惦记。薯片不是坏东西，偶尔吃没问题；问题在于把它当饭，一天三顿都靠它。爽剧也一样。

补与喂的区别，牵涉到戏的方向与责任，也牵涉到怎样设计一部不靠“喂”的戏。这里只点到为止，第14章讲收束时会细讲爽剧的结构，第19章讲回写方向时还会回到它。

◆ 八、当下的缺口与永恒的缺口

缺口理论还要回答一个问题：既然意义要对上观众“此刻”的缺口，那为什么有的戏能跨越几十年、几百年，每一代人看了都被击中？缺口不是一代一代在变吗？答案是：缺口有两层。一层是**当下的缺口**：这一年、这一代人身上特别张开的口子。2021年就地过年的游子，2019年被出身焦虑压着的年轻人，被“靶子一家底一路线”锁住的城市白领。这些口子是真的，也是有年份的，过了那几年，它们会合上，或者换一个形状。

另一层是**永恒的缺口**：每一代人都会反复撞上的口子。父母和子女，死亡，爱，我是谁。它们不会因为时代变了就合上，只会换一身衣服，重新张开。

只对上当下缺口的戏，老得快。它在那一年万人空巷，过几年再看，观众会说“当时怎么会那么上头”。不是戏变差了，是那个口子已经不在了。

经典走的是另一条路：**用当下的缺口进门，抵达永恒的缺口**。当下的缺口像一扇门，永恒的缺口像门后的一间屋。《你好，李焕英》的门，是那个回不了家的春节；门后面的屋子，是“还没来得及”，是子女永远欠着父母、而父母从不记账的那条关系。门会旧，屋子不会：今天的年轻人再看它，未必还记得那年春节，可只要他的父母在老，他就会被击中。这个说法，第18章讲戏为什么老了又复活时会展开。

大白话例子：流行歌和外婆的调子。每年都有几首歌红遍街头，人人会哼，过两年再听，已经有点土了。可小时候外婆哄你睡觉时哼的那支没名字的调子，几十年没想起过，等你自己当了父母，半夜哄孩子，一张嘴就哼了出来。流行歌对上的是一时的口子，外婆的调子对上的是一直在那里的口子。好戏想要长久，就得像那支调子：唱的是那几年的腔，落的是一直在的地方。

◆ 九、最好的戏，还会打开一个新缺口

补上缺口，已经是好戏。还有一种更好的戏，补上一个缺口的同时，又打开一个新的缺口。《你好，李焕英》里，二十来岁的李焕英在排球场上笑得那样亮，不少观众看完，心里冒出一个从没想过的问题：**我妈在成为我妈之前，是什么样子的？**这个新缺口不在本章的账上，第20章专门讲。

大白话例子：一个好老师的提问。差的老师下课时告诉你答案；好的老师告诉你答案，再留一个问题。你带着那个问题回家，几天后忽然想通了，那个答案就真正成了你的。好戏也一样：补上你的口子，也在你身上留一个新的口子，让你自己去长。

◆ 十、缺口怎样算错，四个条件怎样到齐

讲到这里，必须给缺口理论自己划一条线，不然它会变成“什么都能解释”的说法：一部戏火了，就说它对上了缺口；扑了，就说没对上。所以要先写清楚，缺口这个说法在什么情况下算错：

1. **说不出形状，不算对上。**说一部戏“对上了观众的缺口”，必须说清是哪一种缺口，形状是什么，戏给出的是哪一样东西，怎样卡进去。说不出来，就只是事后贴标签。

2. **档期、宣传、明星能解释全部，缺口就不额外占功。**一部戏的成功若完全可以用发行和营销解释，缺口理论就不应该多主张什么。缺口只解释那些别的因素解释不了的差别：比如同一年同类题材的戏，为什么偏偏这一部让人哭。
3. **回写要被观察，不能被宣布。**对上缺口，最终要落到散场以后：观众做了什么不一样的事。有人看完《你好，李焕英》，回家路上绕去给母亲买了一盒她念叨过的点心；有人看完《小森林》，周末去了一趟菜市场。看不到这些，只看到弹幕里一片“哭死了”，那还只是感动，不是回写。第6章说过，感动不算数。

守住这三条，缺口理论才是一把刀，而不是一张万能的嘴。一个说法要有用，先得敢冒说错的险。

大白话例子：算命先生的话。算命先生说：“你最近心里有事。”谁最近心里没点事？这句话永远对，所以一文不值。好医生不会这样说话，他会说：“你右下腹这里疼，按下去更疼，松手时最疼。”说得这么具体，就可能说错；正因为可能说错，说对了才算数。说一部戏“对上了缺口”，也要说到这么具体。

到这一章，好戏的四个条件都摆了出来：合理、意外、意义、缺口。这样一条一条讲下来，很容易给人一个错觉：好像四个条件是四道互不相干的关卡，一道一道过完了就是好戏。实际上不是这样。在真正的好戏里，四条不是排着队来的，而是咬在一起的：意外松动观众的前提，合理让新理解接得住，意义让它回写进观众的生活，而这份意义之所以落得那么重，是因为它正好落进了观众身上那个张开的口子。少了任何一条，另外三条都会松。

它们到底是怎样咬在一起的？光靠讲道理说不清楚，得拿一部戏从头到尾剖开来看。下一章，我们剖一桌菜：李安的《饮食男女》。一个老厨师，三个女

儿，一张每个星期天都要坐满的饭桌，一条早已尝不出味道的舌头，和一碗女儿做的汤。

带 走 的 话

意义不是装在片子里的东西，是戏和观众此刻的缺口对上的那一刻才发生的。

对上缺口有两种方式：补与喂。看完之后缺口变小了，是补；变得更饿了，是瘾。

缺口有当下的，也有每一代人都会撞上的；只对得上前一种的戏，口子一合，它也就老了。

小　账

被裁员的中年人、退休老人、羽绒服、十几条安慰、三个说“我累”的人、枣树、被说破的那句话、迷路、吃饭和吃零食、流行歌和外婆的调子、好老师的提问、算命先生等日常例子，都是为说理设想的情境。

《你好，李焕英》的票房与“就地过年”之间的关联，是本书的解释，不是观众调查的结论。

《哪吒之魔童降世》《小森林》的情节细节已尽量核实，个别细节（如雪地里的白菜做成了什么）写得概括，请对照原作（见附录二）。

“关系缺口、动力缺口、路径缺口”和“补与喂”，是本书从三大方程、123原理、六路径推出的工作概念，不是学界定论。

本章不主张每一次票房成功都能用缺口解释；档期、宣传、明星能解释的部分，缺口不额外占功。

◆

08

第 8 章

四条怎样咬合：一部戏的完整解剖

这一章的问题

一部几乎没有大反转的家常电影，凭什么让人意外，又让人信服，还让人看完想回家吃饭？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：《饮食男女》（1994）。没看过又不想被剧透的读者，可以先看片，再回来读。〕

场　景　一桌没人想吃的好菜

《饮食男女》是这样开场的：一个上了年纪的男人站在自家厨房里，镜头贴着他的手：杀鱼，刮鳞，起油锅；捉鸡，拔毛，填料；蒸笼一层层叠上去，汤在灶上慢慢滚。几分钟里，几乎没有一句台词，只有刀、火、水和油的声音，一桌过节才有的菜在观众眼前一道一道显露出来。这个人是朱师傅，台北一家大饭店的老厨师，大家叫他老朱。妻子去世多年，他一个人带大了三个女儿。每个星期天的晚上，三个女儿必须回家吃饭，这是家里雷打不动的规矩。

然后，女儿们回来了，坐下，动筷子。可是饭桌上的空气和刚才厨房里的热闹完全不同：没有人说菜好吃，说的话客客气气，像在完成一件差事。三个女儿，没有一个真想坐在这里。更要命的是，做这一桌菜的人自己已经尝不出味道了。一个顶尖的厨师失去了味觉，做菜全凭手上的记忆，菜做得对不对，要靠老朋友温伯伯替他尝。

一桌最好的菜，做的人尝不出来，吃的人不想吃。这部电影就从这里出发，最后走到了一碗汤。前面四章把好戏拆成了四个条件，这一章不再拆，而是合：拿一部完整的戏从头剖到尾，看四条怎样一条咬住一条。

选《饮食男女》，有三个理由。第一，它几乎没有一个“大反转”，可它从头到尾都在发生意外；看一部没有大反转的戏如何做到意料之外、情理之中，更能看清骨架。第二，它讲的是中国家庭、中国饭桌，中国观众几乎不需要翻译就能进入。第三，它上映至今三十多年，正好可以看看当年的观众和今天的观众，被它对上的是不是同一个口子。

◆ 一、合理：老朱一家的发生语法

先看合理。第4章说过，一个故事合不合理，要看它走的是不是发生的语法。老朱这一家，是按什么语法在过日子？不能拿一张表来对谁是 S、谁是 D、谁是 E，要看的是这一家人的样子，怎样从他们的日子和土壤里一起长出来。

这一家此刻的样子，是怎样长出来的。妻子去世之后，一个不善言辞的厨师独自带大三个女儿。他不会问女儿“你今天开不开心”，不会说“爸爸想你”，他能做的，是把一桌菜做到最好。日复一日，这就沉淀成了这个家的土壤：在这个家里，**爱只有一种说法，就是吃。**父亲用菜说话，女儿们也只能用“回来吃饭”来回答。星期天的晚餐，就是这片土壤上长出来的一种显露：一家人在场，可是彼此并不真的看见。

反过来，这个样子又在约束着每个人往哪里走。饭桌上不能说真话，于是每个女儿都把真正的日子过在饭桌之外：朱家长女家珍是中学化学老师，信教，总说自己当年在感情上受过重伤，从此不再谈恋爱；二女儿家倩在航空公司做到高管，事业心最强，嘴最利，和父亲最常顶撞；小女儿家宁在快餐店打工，最年轻，最不起眼。而她们往外走的每一步，又在一点点改变这个家的土壤：女儿们

越是往外走，星期天的饭桌越像一个空壳；饭桌越空，父亲越要把菜做得更隆重，好像菜做得够好，一家人就还在一起。

这一家人的样子、她们往外走的推进、这个家沉淀下来的土壤，三者是一起长成的，谁也不是谁的起点。三大方程在这里用不着写出来，观众看见这三样东西互相撑着，就会觉得这一家人就该是这个样子。这是合理的第一层。

矛盾是怎样累积的。这片土壤里埋着一个矛盾：父亲只会用一种方式表达爱，可女儿们需要的不再是一桌菜，而是一个能说话的父亲。用123原理来看：第一步，矛盾在累积。女儿们往外走的推进，和那张必须坐满的饭桌，一直在相互顶着。饭桌上的沉默在积，家倩和父亲的顶撞在积，父亲的失味也在积，一个靠舌头吃饭的人尝不出味道了，他嘴上不说，心里的慌一天比一天重。

第二步，矛盾逼出改变。这些改变在电影里以一种很有规律的方式出现：**在饭桌上宣布。**一个接一个的星期天，总有人放下筷子，说自己有件事要宣布，这几乎成了这部电影的节拍。第三步，改变回写。每一次宣布之后，这个家都不一样了：少了一个人，多了一个人，剩下的人和父亲之间的关系也变了，新的矛盾又开始积。所以观众几乎每一次宣布都觉得意外，可没有一次觉得突兀：宣布来得突然，要宣布的那件事，早就在前面一顿一顿的饭里积够了。

老朱被锁死的那条路。用六路径看，老朱的问题还要更深一层。他做菜，走的是一条极其纯熟的起手：先定一桌菜的样子，再盘手里有什么料、什么火候，最后一道一道做出来。这是 S→E→D，达成一个目标结构的起手。在厨房里，这条路让他成为大师。

问题是，他把这条路也用在了家里：心里有一个“家”的样子，星期天，三个女儿，一桌菜；盘点手里的手艺、房子、规矩；然后一步一步去维持。他从没想过换一种起手：先去看看女儿们此刻是什么样子，看看这个家已经变成了什么

样的场子，再决定自己能做什么。这条被锁死的路，是电影里所有矛盾最深的来源，也决定了他最后的那次突变，会打在哪里。

大白话例子：只会做饭的老父亲。很多人家里都有这样一位父亲：电话打过去，问的永远是“吃了没有”；你回家，他一句话不说，钻进厨房炒一桌菜；你说“少做点，吃不完”，他下次照样做那么多。你嫌他不会说话，他也确实不会。可是有一天，你在外面吃了一顿很贵的饭，回来却特别想吃他炒的那盘土豆丝，那时你才知道，那盘土豆丝就是他全部的话。老朱就是这样一位父亲，只不过手艺好到了能在大饭店掌勺。

◆ 二、意外：两条突变序列

再看意外。第5章分出过两种突变：世界突变推动人物，认知突变推动观众，好戏往往把两条序列交错编排。《饮食男女》把这两条序列编得极其细密。

世界突变。故事世界里，土壤一次一次真的变了。小女儿家宁和朋友的男朋友走到了一起，在一个星期天的饭桌上宣布：她怀孕了，要搬出去和男朋友住。三个女儿里最小、最不起眼的那一个，走得最干脆。

大女儿家珍，那个多年不谈恋爱、总说自己受过情伤的化学老师，在学校里遇上了一位排球教练，没多久，就和他闪婚了。她把新婚丈夫直接带回家，在饭桌上宣布这件事。这个最保守、最像修女的女儿，用最不保守的方式离开了家。

还有一次突变在父亲身边：温伯伯死了。这个替老朱尝了多年菜的老朋友，是老朱和过去、和味道之间最后的那根线。

这几次突变，有一个共同点：**它们几乎都落在张力已经积够、局面又刚刚稳下来的地方。**观众刚刚习惯了星期天的饭桌，刚刚以为“这一家就会这样一直别扭下去”，就有人放下了筷子。第5章讲《活着》时说过，好的突变要在这样的时机落下。

认知突变。另一条序列，是观众和人物“知道了什么”的突变。邻居锦荣带着女儿过日子，正在闹离婚，老朱每天为锦荣的小女儿做便当，变着花样，做得极其精致。锦荣的母亲梁伯母从美国回来，爱打扮、爱说话，和老朱走得很近。于是观众和女儿们一起记下了一本账：老朱这么多年一个人，身边大概要有人了，那个人应该是梁伯母。电影也不断给这本账添笔。

到了最后一次家宴，老朱请来了所有人，包括梁伯母。他站起来，说要宣布一件事。所有人，包括观众，都以为接下来是他和梁伯母。他宣布的是：他要娶锦荣。不久之后，一家人住了几十年的老房子，他也卖掉了。

这是全片最大的一次认知突变。世界并没有在这一刻改变：老朱和锦荣之间的事，早就在发生了，只是观众的账本上少了这一笔。补上这一笔，第3章说的两本账就来了：那一个个精致的便当盒，第一本账里是一个老人疼邻居家的孩子，第二本账里，那是一个男人在向一个女人说话，用他唯一会的方式。老朱这一辈子，对谁都只会用菜说话，对锦荣也一样。观众早就看见了，只是没有读懂。

两条序列怎样交错。世界突变一次一次推着人离开：家宁走了，家珍走了，温伯伯走了，饭桌上的位子空一个，剩下的人就更难回避彼此。认知突变留到最后才落，落在观众身上：观众以为这个父亲就是一个守着规矩、守着饭桌的老人，最后才发现，他一直在过一段观众不知道的生活。妙处在于，前面一次次世界突变，都在为最后这一次认知突变积张力：女儿们一个个离开，观众越来越心疼这个被剩下的老父亲；积到最满的时候，电影告诉观众，他并不是你以为的那个被剩下的人，他也在走，而且走得比谁都远。

失败条件：拿掉突变，结局还站得住吗？拿第5章立下的那条失败条件来检验《饮食男女》。拿掉温伯伯之死。老朱会不会还是走到再婚那一步？会。他和

锦荣的事早就在发生，温伯伯的死只是让他更清楚地看见：人老了，再不说就来不及了。突变加快了他，却没有替他做决定。

拿掉家宁怀孕、家珍闪婚。老朱会不会还是要卖房子、娶锦荣？大概也会。女儿们的离开，让那张饭桌空了，让他的决定显得水到渠成；可他走向锦荣，是他自己的推进，不是女儿们推出来的。

拿掉最后那次认知突变，也就是让观众一早就知道老朱和锦荣的事。结局会塌吗？不会塌，但会平：观众会提前把账记好，最后那顿家宴就只是一次确认，而不是一次回写。这部戏里的突变都在做“来”的工作，“走”的工作一直由人物自己在做：来得随机，走得有理。

大白话例子：中秋饭桌上的那句话。中秋一家人吃饭，吃到一半，一向最安静的小姨放下筷子：“告诉大家，我下个月结婚。”满桌都愣了。可你冷静下来一想，过去大半年她周末总是不在，发的照片里总是同一家餐厅，春节时她还突然学会了跳交谊舞。消息来得突然，可每一笔都早就在那里。你只是从来没有把它们放在一个账本上。

◆ 三、二女儿：离家最响的人，最后回到了厨房

讲意义之前，要先把一个人单独拎出来：二女儿家倩。前面讲突变时几乎没有提她，这是电影本身的安排：三个女儿里，她是最早、也最大声说要走的那一个。她有好工作，在外面买了房子要搬出去，公司还要派她去国外，升职在即；她和父亲最常吵，吵得最凶。按观众的第一本账，她会是第一个离开这张饭桌的人。可到了最后，回到那间厨房的，偏偏是她。

电影一点一点交代出她的来历：她小时候最爱待在父亲的厨房里，跟着父亲学做菜，学得最像，也最有天分。后来父亲不让她进厨房了，要她好好读书，去做“有出息”的事。她就去了，做得很好，可心里那件事从来没有放下。她和父

亲吵，吵的其实是这件事：父亲把他自己唯一会说的那种话，不许女儿说。后来，她想要的那套房子出了问题，搬不成了；公司派她去国外升职的机会，她也在去与不去之间摇摆过。两个姐妹都走了，父亲也宣布要走。到最后，回到老房子的厨房里、为父亲做一桌菜的，是她。

这条线，是整部电影里被压得最深的一条。它不靠任何突变推进，完全靠人物自己的逻辑慢慢走：一个被拦在厨房门外的女儿，绕了一个大圈，最后还是走回了厨房。观众看到最后才明白：家倩和父亲之所以总吵，是因为他们太像了。这一点，是理解结尾的钥匙。

大白话例子：嘴上最嫌弃的那个孩子。很多家庭里都有这样一个孩子：嘴上最嫌弃父母，最早说要离开，最常顶嘴，过年回家坐不到半天就嚷着要走。可等到父母老了、病了，守在病床前最久的，往往就是这一个。他们的吵，本来就是一种说话的方式。

◆ 四、意义：回写到哪一层

现在看第三个条件。第6章说，意义的高度看回写到哪一层：理念层、行动层、自我层；回写要被观察，不能被宣布。《饮食男女》里，回写先在人物身上发生，然后越过银幕。

人物身上的回写。老朱的那次宣布，回写了整部电影里的每一个人。对女儿们，它回写到了理念层：她们一直以为，这个家里需要被照顾、被“处理”的人是父亲，离开时心里都有一层愧疚。父亲的宣布把这层愧疚整个翻了过来：他不是一个等着被照顾的老人，是一个和她们一样有自己欲望、自己的路的人。电影的片名，在这一刻才真正显露它的意思：饮食男女，人之大欲存焉。这句话出自《礼记》，说吃和男女之事是人最根本的欲望。女儿们一直把父亲当作“饮食”，当作一个做饭的人；她们忘了，他也是“男女”。

对老朱自己，回写到了自我层。他这一辈子是一个厨师，一个父亲，一个守着规矩的人，用最熟练的那条路维持家的样子，维持到饭桌上谁也不想坐。这一次，他换了起手：不再维持那张饭桌的样子，而是去看此刻真实的处境，女儿们已经长大，自己已经老了，身边有一个想一起过日子的人。然后，他做了一个此前绝不可能做的决定：老房子不留了，规矩不要了，一个新的家在别处开始。第5章说过，突变最好打在人物最依赖的那条路径上，逼他换起手；女儿们的离开、温伯伯的死、失去的味觉，一下一下打在老朱最依赖的那条路上，打到最后，他换了。

越过银幕的回写。那么在观众身上，回写到了哪一层？最直接的一层，是理念层：不少观众看完，会第一次意识到，自己的父母也是“男女”，不只是“父母”，是一个有欲望、有孤独、有自己的路要走的人。第7章讲《你好，李焕英》时碰到的那个问题，父母在成为父母之前是什么样子，在这里被推向另一头：我爸当了几十年父亲之后，还可以是什么样子？这个新缺口，第20章专门讲。

再往下，是行动层：回家以后，试着在饭桌上说一句平时不说的话；开始接受父母老了以后也许会有新的伴侣，而那不是背叛。这些改变很小，至于它在多少观众身上真的发生过，要去散场以后看，不能凭影评宣布。

有没有回写到自我层？对一部分观众，有。尤其是那些和家倩一样的人：嘴上最想离开，心里最放不下，和父母吵了半辈子却说不清吵的是什么。看完这部电影，他们可能第一次明白，自己和父母之间的吵，本身就是一种说话。我是谁？我是那个和父亲最像的孩子。这一层回写，不是人人都有，但有的人一旦有了，就很难再回去。

还要注意，这部电影几乎从不把意义说出来，没有一个人物站出来讲“我们要理解父母”。所有的意义都放在菜里、饭桌上、一次又一次的宣布里，观众是自己吃出来的。这正是第6章说的：意义一宣布，就成了说教。

大白话例子：父亲的微信头像。有一天你发现，父亲把微信头像换了，换成了一张他和一群老年合唱团成员的合影，他站在中间，笑得很开心，你从没见过他那样笑。你愣了一下：我好像从来不知道他喜欢唱歌。下一次回家，你特意挑了他们排练的那天，坐在排练厅最后一排，听完了一整场。一张头像，从理念层落到了行动层。

◆ 五、缺口：当年的观众，今天的观众

第四个条件，缺口。第7章说，意义的发生，要看戏和观众此刻的缺口对不对得上；好戏用当下的缺口进门，抵达永恒的缺口。《饮食男女》1994年上映，到今天三十多年，正好可以问一问：当年的观众和今天的观众，身上被它对上的，是不是同一个口子？

当年的门。《饮食男女》是李安“父亲三部曲”的第三部，前两部是《推手》（1991）和《喜宴》（1993）。三部片子讲的都是同一件事：一个传统的中国父亲，面对一个已经变了的家，和一群已经变了的子女。

九十年代的台北正处在快速变化之中，女儿们出去工作，自己买房，自己决定婚事，父亲们守了几十年的老规矩，越来越管不住家里的年轻人。当年的观众，身上张着的是一个关系缺口：**两代人之间那条线薄了，而且不知道该怎么把它接回来。**子女们想要自己的生活，又对父母有愧；父母们守着规矩，又说不出心里的话。《饮食男女》在这里给出的，不是一个和解的答案，而是一个让两边都松一口气的显露：父母也可以走，子女也可以留，走和留都不是背叛。

今天的门。三十年后，今天的中国观众，身上的缺口变了形状。饭桌上的僵局还在，但换了样子：一家人坐在一起，每个人低头看手机。很多年轻人在外地工作，一年回家一两次，回家的那几天，吃饭成了家里最主要的、有时几乎是唯一的交流方式。

还有一个口子，比三十年前张得更大：**老人的再婚和晚年情感。**今天的许多家庭里，父亲或母亲独自生活多年，子女都在外地，老人身边有了一个说得来的人，可子女不同意，或者老人自己不敢说。这件事，在今天的社会新闻里几乎随处可见。

所以今天的观众再看《饮食男女》，进的是另一扇门：有人从“饭桌上只剩吃”进门，有人从“我爸要是想再婚我该怎么办”进门。门不一样了，可门后面的屋子还是同一间：**父母和子女之间，怎样把爱从一种只会用菜表达的形状，变成一种能说出口的形状；子女怎样承认父母也是一个人，父母怎样承认子女已经长大。**这间屋子，就是第7章说的永恒缺口，这部电影没有随着九十年代老去，原因就在这里。

大白话例子：一家开了四十年的饺子馆。老街上有一家饺子馆，开了四十年。老人来，是因为年轻时在这里谈过对象；年轻人来，是刷到视频说这里有“老味道”；在外地工作的人回乡，下了火车第一站就奔这儿。各人进门的理由不一样，坐下吃的是同一盘饺子，吃出来的也都是“家”。好戏就是这样一家老店：每一代人从不同的门进来，坐的是同一间屋。

◆ 六、结尾：四条在一碗汤里咬合

现在，到了这一章要剖开的地方：结尾。最后的那顿家宴之后，所有人都各自去过各自的日子。然后，电影给了一个很短的尾声。老房子交出去之前，家倩在那里做了一桌菜，等家里人回来吃，结果来的只有父亲一个，父女俩坐下来

吃。老朱喝了一口女儿做的汤，嫌姜放多了；父女俩照旧拌了两句嘴。说着说着，两个人都停住了：他尝出来了。那个失去了很久的味觉，回来了。父女俩握住了对方的手。就是这样一个几分钟的场景，前面讲的四个条件，全都在这一碗汤里咬在了一起。

意外。这碗汤里有一次突变：味觉回来了。这是一次世界突变，故事里的土壤真的变了；也是一次认知突变，父女俩在同一刻知道了一件事。电影没有给出任何医学上的解释，这次突变是“来得随机”的；观众没有料到，因为全片都在说老朱的舌头已经坏了。

合理。可是没有一个观众觉得这次突变是作弊。拿失败条件来检验：拿掉味觉的恢复，这个结尾还站得住。父女俩坐在一起吃一顿饭，本身就已经是整部电影走到的地方：那张所有人都想逃离的饭桌，最后变成了两个人真心想坐的饭桌。味觉恢复不是替这场戏结算的那一笔，而是落在已经结算好的一场戏上面的一个印章。它没有把人物从麻烦里救出来，人物已经自己走出来了。

更深一层：这次突变来得随机，却走得有理。电影没有说老朱失去味觉的病因，但把它放在了一个意味深长的位置上：一个只会用菜说话的人，在全家人都不再听他说话的那些年里，自己也尝不出了。那么味觉为什么在这一刻回来？因为这碗汤，是全家唯一一个和他说同一种话的人做的；因为在这一刻，他第一次不是在做菜给别人吃，而是在吃别人为他做的菜。爱的方向翻过来了。按第3章的说法，这是一次回写，不是一次注销：前面所有失味的日子，在第二本账里都换了意思。它们不是一个老人的生理衰退，而是一种关系的病；关系好了，味道就回来了。这就是“合理是事后的”：观众用来判定合理的那套道理，正是这碗汤交到他手里的。

意义。这碗汤回写到了哪一层？对老朱，是自我层：他这一辈子是那个做菜的人，这一刻，他是那个有人做菜给他吃的人。对家倩，也是自我层。那个小时

候被拦在厨房门外的女儿，这一刻站在厨房里，做了一桌菜给父亲吃，父亲吃出了味道。她这一辈子想要的那句认可，父亲从没说过；这碗汤替他说了。对观众，回写落在了行动层的边上：散场以后，这碗汤最可能引出的那件事很朴素，就是回家吃一顿饭，不是去完成一个规矩，而是真的想坐下来，尝一尝那个味道。

缺口。这碗汤，对上的是哪一个口子？是第7章说的那种关系缺口：子女和父母之间，那条只能用菜说话的、薄得快断了的线。整部电影都在展示这条线怎样一点点变薄；最后这碗汤，让它接上了。而且它接上的方式，正是观众身上那个口子的形状：不是父母终于学会了说“我爱你”，也不是子女终于学会了说“谢谢”，而是**双方终于用同一种话说了一次。**观众身上那个口子，从来就不是“父母不爱我”或“我不爱父母”，而是“我们之间的话，彼此听不懂”。这碗汤里，第一次，两边都听懂了。

四条怎样咬住。味觉恢复的那一次突变，松动了观众的前提，原来老朱失去的不只是舌头；合理，让这个新理解接得住，前面所有失味的日子都被重新记了账；意义，让它回写进观众的生活；缺口，决定它落得那么重。拿掉任何一条，这碗汤都会松。拿掉意外，让老朱一直尝得出来，这只是一顿温馨的父女晚餐，观众点点头就走了。拿掉合理，味觉的恢复没有前面那些日子撑着，就成了一次廉价的机械降神。拿掉意义，让父女俩吃完饭说一段“原来我们一直都爱着对方”的台词，观众会尴尬。拿掉缺口，把这部电影放给一个从来没有和父母隔阂过的人看，他会觉得“挺好的”，然后忘掉。

大白话例子：第一次给父亲理发。父亲手抖了，去理发店不方便，你买了把推子，笨手笨脚地给他理。理完他对着镜子照了半天，说：“鬓角推高了。”你正要道歉，他又说：“比我自己理的强。”你们俩都笑了。这些年都是他替你张

罗，这是你第一次反过来照顾他，他也第一次肯让你照顾。一句挑剔，把父子之间的方向翻了过来。

◆ 七、前人走到了哪里

“四条咬合”这件事，前人说过一半。亚里士多德在《诗学》里说，情节是悲剧的灵魂，要像一个有机体，任何一部分挪动或删去，整体就会散乱，这是最早的“咬合”说。金圣叹批《水浒》《西厢》讲“草蛇灰线”：前面一句闲笔，后面千回百转才落到实处，讲的是作者一侧怎样让一部大书前后咬得住。

麦基在《故事》里讲高潮，大意是：观众得到他想要的，却不是以他预料的方式得到。这些说法，讲的都是戏内部的咬合：情节和情节咬，前面和后面咬；麦基往前多走了半步，把观众的期待算了进来，但他算的仍是期待，不是缺口。本章多走了一步：咬合不止发生在戏的内部，还发生在戏和观众之间。意外和合理是戏内部咬的；意义和缺口，要咬到观众身上。一部戏内部咬得再紧，如果咬不到观众的生活里，它也只是一件精巧的手工艺品。《饮食男女》的那碗汤，前半口咬住了整部电影，后半口咬住了观众。

◆ 八、四条，一条一条收拢

第二篇到这里，要收口了。从第4章到第8章，我们把好戏拆成四个条件，又在一部戏里把它们合了起来。收拢成几句话：

1. **合理**，是故事走的发生语法：人物的样子、推进和土壤一起长成，矛盾累积、逼出改变、改变回写。
2. **意外**，是土壤的突变：世界突变推动人物，认知突变推动观众；来得随机，走得有理。

3. **意义**，是回写越过银幕：从理念层，到行动层，到自我层；要被观察，不能被宣布。
4. **缺口**，是意义对上观众此刻的口子：关系、动力、路径三种；补而不喂；用当下的口子进门，抵达永恒的口子。

而这四条，不是四道关卡，是一个咬合的整体：**意外松动观众的前提，合理让新理解接得住，意义让它回写进观众的生活，缺口决定它落得有多重**。拿掉任何一条，另外三条都会松。四个条件就像锁芯里四颗高低不同的弹子，每一颗都要被顶到刚好的高度，那一声“咔嗒”才会响；而每一个观众身上的弹子高度，都不一样。

◆ 九、下一步：好戏是怎样做出来的

到这里，我们知道了好戏是什么样子。可知道好戏是什么样子，和能做出一部好戏，是两回事，就像会品菜和会做菜是两回事：老朱的舌头坏了，可他的手还记得每一道菜怎么做；会品菜的人很多，能做出那碗汤的，只有家倩。

那么，怎样做？回头看《饮食男女》，这部电影最见功力的地方，不是哪一句台词、哪一个镜头，而是那一串突变的安排。家宁什么时候宣布，家珍什么时候宣布，温伯伯什么时候走，老朱的宣布为什么必须放在最后一顿家宴上，味觉为什么必须在父女俩单独吃饭时才回来，而不是在家宴上、在锦荣身边。每一次突变，都有它放在哪一刻，有它的幅度，有它落在谁的哪条路上，有它怎样传导到别人身上，有它和另一条序列怎样交错，有它最后怎样收住。换一个顺序，换一个落点，这部电影就是另一部电影，甚至可能是一部平庸的电影。

这就是好戏设计的核心：**E 的突变序列设计**。在恰当的地方，设计一次土壤的突然改变；再把一次次突变排成一个序列，让世界突变和认知突变交错，让每

一次突变都落在张力刚刚积够的地方，打在人物最依赖的那条路上，然后交给人物自己的逻辑去走。

这件事有没有方法？编剧行里讲“埋”和“抖”，讲“铺垫”和“爆点”，讲“不要用巧合救人”，这些经验都对，但都是零散的。第三篇要做的，就是把这些零散的经验，放到发生的方法里重新排一遍，拆成六个设计问题：位置、幅度、落点、传导、双序列、收束。

老朱的那双手，记得每一道菜怎么做。第三篇，要试着把这双手里的东西，一道一道写下来。

带 走 的 话

四个条件不是四道关卡，是一个咬合的整体：意外松动观众的前提，合理让新理解接得住，意义让它回写进观众的生活，缺口决定它落得有多重。

一部没有大反转的戏照样可以处处意外：突变只管“来”，“走”要交给人物自己的逻辑。

戏内部咬得再紧，咬不到观众的生活里，也只是一件精巧的手工艺品。

小　账

只会做饭的老父亲、中秋饭桌上的那句话、嘴上最嫌弃的孩子、父亲的微信头像、开了四十年的饺子馆、第一次给父亲理发等日常例子，都是为说理设想的情境。

本章说观众身上可能发生的回写（重新看家里的饭桌、接受父母再婚等），是推想，不是观众调查的结果。

《饮食男女》结尾老朱尝的是家倩做的汤，已据多方资料核实；家倩最后是否出国、锦荣是否已有身孕等细节，各方说法不一或未能核到，正文已避开，请对照原作（见附录二）。

把老朱的失味读成“一种关系的病”，是本书的读法；本章不主张电影对失味或味觉恢复有任何医学上的交代。

◆

第　三　篇

方法篇：E 的突变序列设计——好戏是怎样做出来的

导　语

知道好戏是什么样，不等于做得出好戏。这一篇讲一门手艺：好戏的设计智慧，核心是土壤（E）的突变序列设计，在恰当的地方安排一次突然的改变。一部戏里的突变不止一次，而是一串，编剧要回答六个问题，一章答一个：落在哪一刻，有多大，打在谁身上、哪条路上，怎样扩散成一张网，世界的突变与认知的突变怎样交错，突变之后怎样走得有理。每章末尾都留下几条设计纪律和自检问题，写戏的人可以拿去用，看戏的人可以拿去看懂。

09

第 9 章

位置：突变落在哪一刻

这一章的问题

一句“我要辞职去创业”，放在年夜饭桌上说，和放在拿到第一笔订单之后说，父母听见的为什么像是两件事？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：《唐山大地震》（2010）、莎士比亚《罗密欧与朱丽叶》（1597），并简要提及《活着》（1992）、《泰坦尼克号》（1997）。没看过又不想被剧透的读者，可以先看片，再回来读。〕

场　景　地震前的那个夏夜

设想2010年夏天，你坐在一间坐满了人的影院里。灯暗下来，银幕上是1976年的唐山：一个闷热的夏夜，成千上万只蜻蜓在城里乱飞。一对年轻夫妻，一双龙凤胎姐弟，天热得睡不着，孩子闹，大人说着家常话。日子过得不富裕，可是稳。银幕上没有一个人知道，这一夜会发生什么。

可你知道。片名就印在票上：唐山大地震。1976年7月28日凌晨那一场地震，中国观众多少都听说过。于是银幕上每一个安稳的镜头，到了你这里都成了倒计时：父亲多说一句话，你就多揪一下；孩子多笑一声，你就多怕一分。然后，是二十三秒。房子塌了，城市没了，一个母亲站在废墟前，要在两个孩子中间选一个。

按常理，最大的一张牌不该一开场就打出去。这部电影偏偏把它最大的一次突变放在了开头，而且放对了。为什么放得对？换一个位置又会怎样？这一章要追问的就是这件事：一次突变，究竟该落在哪一刻。

◆ 一、同一句话，换一天说

大白话例子：会吃菜，和会做菜。第8章收尾时说，会品菜和会做菜是两回事，这里把这句话说细一点。一个人吃遍了馆子，舌头很刁，哪道菜咸了、哪道菜火候过了，一口就尝得出。可让他自己下厨，他会发现，“好吃”两个字一点也帮不上忙。他得回答一串具体的问题：盐什么时候放？放多少？先下哪样、后下哪样？出锅前要不要收汁？会吃的人知道菜好不好，会做的人知道每一个动作落在哪一秒。同一勺盐，下早了，菜出一锅水；下晚了，盐浮在表面，吃不进去。第三篇讲的，就是下厨的那一串问题。

本书的核心判断，在这里要说得再直白一些：**好戏的设计智慧核心，就是 E 的突变序列设计：在恰当的地方，设计一次 E 的突然改变。**第5章讲过，土壤会突变，而且分两种：**世界突变**，故事的土壤真的变了，一场地震，一次病倒，一封信没送到，它首先推动人物；**认知突变**，世界没变，变的是人物或观众知道了什么，它首先推动观众。第三篇要往前走一步：一部戏里的突变不是一次，而是一串；一串突变怎样排，就是编剧的手艺。把这门手艺拆开，是六个设计问题，每章回答一个，并落到几条设计纪律和一组自检问题，写戏的人拿它查稿，看戏的人拿它看门道，也可以拿它照一照自己的生活：

1. **位置**（第9章，本章）：突变落在哪一刻。
2. **幅度**（第10章）：一次大突变，还是一串小突变；被改写的前提有多大。
3. **落点**（第11章）：突变打在谁身上，打在哪条路上。
4. **传导**（第12章）：一次突变怎样扩散成一张网。
5. **双序列**（第13章）：世界突变与认知突变怎样交错。
6. **收束**（第14章）：突变之后，怎样让它走得有理。

大白话例子：辞职这件事，哪天告诉父母。本章回答第一个问题，先从身边一件小事说起。一个年轻人决定辞掉稳定的工作去创业，这句话他总要对父母说，问题是哪一天说。放在年夜饭桌上说：一家人刚刚坐齐，菜刚上桌，热气腾

腾，这句话一出口，整桌的年都变了味，父亲放下筷子，母亲进了厨房半天不出来。放在父亲刚出院那一周说：话还是那句话，落下去的分量完全不同，父母听见的不是“我要创业”，而是“家里能靠得住的那个人要撤了”。放在辞完三个月、公司已经拿到第一笔订单之后说：父母可能只是愣一下，然后问一句“那你吃饭怎么办”。

同一句话，同一个人，同一对父母，改变的只是它落下的那一刻，这句话在这个家里引起的整件事就全变了：谁难受，难受多久，以后怎么相处。戏里也一样。本章的回答先摆出来：

突变要落在张力已经积够、局面又刚刚稳下来的那一刻。太早，逼不出东西；太晚，观众已经乏了。开场的突变负责立土壤，收尾的突变负责结算，两者分工不同。而所谓“那一刻”，往往不是银幕上的第几分钟，而是两条时间线错开的那一点。同一个突变挪一个位置，整部戏就成了另一部戏。

这段话有好几层，下面一层一层走。先看一部把世界突变放在开头、把认知突变放在结尾的电影。

◆ 二、开场的二十三秒：《唐山大地震》

2010年，冯小刚拍了《唐山大地震》，改编自张翎的小说《余震》。电影的宣传语很短：“23秒，32年”。二十三秒，是1976年那场地震的时长；三十二年，是这场地震在一个家庭里震了多久。光这几个字，就说出了这部电影在“位置”上的设计：最大的一次世界突变，放在开头，只占很短的时间；电影的大部分篇幅，留给突变之后漫长的传导。

场景里那几分钟，就是电影的开场：城市上空飞满了蜻蜓，方大强和妻子李元妮，一对双胞胎姐弟方登、方达，过着再普通不过的日子，夫妻俩盘算着家里添点什么。电影把这一段拍得很家常，很稳。然后地震来了。房子塌了。父亲冲回去救孩子，被压在下面。等母亲扑到废墟上，两个孩子被压在同一块水泥板的

两头。救援的人告诉她：撬起一头，另一头就会被压死，只能救一个。母亲在瓦砾边拖了又拖，最后说出了三个字：“救弟弟”。这三个字，被压在板下的女儿听见了。

这是整部电影最重的一刻。它不是地震本身，而是地震逼出来的那一个选择。用123原理来看：地震把这个家的土壤整个掀翻，两个孩子、一块水泥板、一个母亲，矛盾被挤压到只剩几分钟，必须逼出一个结果，这个结果就是那三个字。而这三个字的回写，在后面三十二年里一刻也没有停：母亲的余生、女儿的余生，都长在这三个字上。

注意，这个突变为什么可以放在开头。一般说来，开场还没有积下张力，突变落下去，观众不知道该替谁揪心。可《唐山大地震》的张力，不全是银幕上积的，有一大半是观众带进影院的。片名就叫“唐山大地震”，观众一坐下，就知道这座满天蜻蜓、毫不知情的城市要遭遇什么。银幕上越安稳，观众心里越绷，那几分钟的家常日子，每一秒都在倒计时。

这是开场突变的一种做法：**借观众土壤里已有的张力点火**。历史题材、名著改编、人人知道结局的故事，都可以这样做。观众知道雷会落下，编剧只需安排好雷落下之前的那一点安稳。

即便如此，冯小刚也没有让地震在第一个镜头就来。他先给了一段“稳”：日子刚好过得下去，夫妻刚好有点盼头，孩子刚好闹得欢。这一段不长，却省不得。突变要落在一片稳住了的土壤上，观众才看得出它掀翻了什么。

大白话例子：搬家第一天。一家人搬进新房子，第一天晚上，邻居来敲门，说这片楼明年要拆。这句话落在第一天，它不是一个“打击”，而是一条规矩：从这一刻起，这家人往后的每个决定，要不要装修，孩子在哪上学，跟邻居处到什么份上，都在这条规矩底下做。开场的突变就是这样。它不像结局那样把账翻过来，而是给后面的整本账立一个底。

◆ 三、三十二年后的那一笔：认知突变放在哪里

开场的地震是世界突变。可《唐山大地震》真正让观众坐不住的，是另一个突变：女儿没有死。

被压在板下的方登，后来被当作遇难者，和其他遗体一起摆在空地上。一场雨落下来，她醒了。她被一对解放军夫妇收养，改了姓，长大，读书。她很少对人提起自己的来历。而母亲李元妮以为女儿死了，这一以为，就是三十二年。

这里有一个很值得细看的设计：**同一个认知突变，被拆成了两个时刻，分给了两拨人**。对观众，这一笔放在开头不久：观众亲眼看见方登在雨里醒来。对母亲，这一笔放在电影结尾：她要等三十二年，才知道女儿还活着。

观众手里，很早就有了第二本账；人物手里，一直只有第一本账。于是这部电影的张力，不在“她死没死”，而在“她们什么时候知道”。观众看着母亲年年祭奠女儿，看着她守着唐山不肯搬走，看着她回绝上门的追求，每一个场面里，观众都知道一件她不知道的事。这件事没有让观众意外，却让观众疼了两个多小时。

第13章会细看希区柯克那个“桌下炸弹”的比方，这里只借它的结论：让观众事先知道，十五秒的惊吓就换成了十五分钟的悬念。《唐山大地震》用的就是这一手，又多走了一步：告诉了观众，却不告诉人物，然后把告诉人物的那一刻，推到了最远的地方。

一个认知突变，观众拿到它的时刻，与人物拿到它的时刻之间，隔着多长的距离，这段距离就是张力的容器。容器越大，装得越多：母亲的三十二年，女儿的三十二年，全装在这段距离里。

那么，人物拿到这一笔的时刻，为什么是2008年？电影让它跟着第二次地震来。2008年5月，汶川地震。此时的方登在国外成了家，日子安稳；方达在杭

州把生意做了起来，也有了自己的家。两个人都去了灾区，在救援现场遇上了彼此。相认之后，方登才回到唐山，见到了母亲。这一次的位置，挑得极准。

先看“张力积够”。三十二年里，方登这本账并不是一成不变的。她在大学里怀了孕，男友要她打掉，她不肯，退了学，一个人把孩子生下来、带大。一个当年被母亲“放弃”的女儿，自己成了母亲，开始站到母亲当年的位置上去。这股张力在她身上积了很多年，她说不出来，也不肯去碰。

再看“刚刚稳下来”。2008年的方登，已经把生活重新立了起来：有孩子，有丈夫，有一个离唐山很远的家。方达也是。三十二年里，几乎所有人都把日子重新过稳了，只有母亲的日子还停在1976年。

就在这时，第二次地震来了。它是一次世界突变，却只做了一件事：把两个孩子带到同一片废墟上。真正的结算，母亲认错，女儿终于开口，是人物自己做的。地震没有替她们和解，地震只是把她们推回那块水泥板旁边，让三十二年的账，在同样的处境里重算一遍。

大白话例子：瞒着奶奶的那门婚事。表姐的婚事半年前就黄了，全家都知道，只瞒着奶奶。这半年里，每个人都揣着同一个秘密：过年饭桌上奶奶问“小周怎么没来”，三个人抢着答“加班”；奶奶说要给小周织一件毛衣，没人敢接话，也没人敢拦。对一家人来说，那个认知突变早就发生了；对奶奶来说，它要等到某一天有人终于开口才发生。后来大家回想起这半年，最难忘的往往不是说破的那一天，而是饭桌上那一次次抢着打圆场。一个突变拆成两个时刻，中间那段日子，才是戏最多的地方。

◆ 四、为什么是“刚刚稳下来”

《唐山大地震》两次落下重手，都落在“刚刚稳下来”的时候：1976年，那个家刚有了点盼头；2008年，两个孩子刚把日子过稳。第5章讲《活着》时看

到过同一个规律：福贵挨的每一击，都落在他刚把日子撑起来的时候。《泰坦尼克号》也是如此，杰克和露丝刚刚认定了彼此，船就撞上了冰山。

这不是巧合，而是突变发挥力量的条件，放进123原理那个循环里就看得清楚。“刚刚稳下来”，说的是上一轮回写铺好的局面刚刚立住：上一轮矛盾刚逼出一个新局面，人物刚在这个局面上站住，观众也刚把这个局面记进了账。“张力积够”，说的是新一轮的第①步：人物在这片新场子上越推越用力，打算、关系、期待一层层扎下去，和土壤缠得越来越深；攒得不够，突变落下去，没有东西可以被逼出来。第5章讲《活着》的那一节说得更细：人物把日子撑起来的那一段，恰恰是第①步张力积得最满的时候。两者同时成立的那一刻，就是突变最有力的位置：局面刚刚立住，人物又已经把一切押了上去。突变打在这个时候，打中的是一片刚刚压实、底下又攒满了劲的土。压实了，才承得住力，也才塌得出形状。

反过来想：如果突变落在一个还在晃的局面上，会怎样？人物本来就在乱，观众本来就不知道往哪边看，再来一次突变，它只是“又一件乱事”，混在乱里，被乱吸收掉。观众记不清它改变了什么，因为在它之前，没有什么东西立住过。**一次突变的力量，不只看它有多大，还看它打碎的东西刚刚被立得多稳。**

中国诗文讲“起承转合”，“转”排在第三，排在“承”之后。前人说到了这一步：转要有承在前。这里可以多走一步：承的用处，是把局面压实，让读者、观众连同人物都把账记实；转要打在记实了的账上，才转得动。没有承的转，是在流沙上使劲。

大白话例子：新车上的第一道划痕。一辆开了十年的旧车，在菜市场门口被电动车蹭了一道印子，车主看一眼就走了：车身上本来就有七八道，不差这一道。同一个人换了新车，提车第三天，在小区里被蹭了一道一模一样的印子，他蹲在车边看了半天，晚饭都没吃好。划痕是同一种划痕。区别在于，它落下来的时候，底下有没有一样刚刚立起来、他还舍不得的东西。

◆ 五、太早与太晚

“刚刚稳下来”是那一刻的一侧边界。另一侧还有两条边：不能太早，也不能太晚。

太早，逼不出东西。突变落下去，要有东西可以被它逼出来：一个积了很久的愿望，一段绷了很久的关系，一个一直没有说出口的选择。如果这些都还没攒下，突变就只是一个事件，观众看见了，却不知道它意味着什么。最常见的毛病，是编剧急着“抓眼球”，开场五分钟就让主角的父亲死了、公司破产了、恋人背叛了。观众被吓一跳，接着是一片茫然：我还不认识这个人，他失去的东西对我来说还不是东西。

这里要和上面讲的开场突变分清。《唐山大地震》开场的地震不算太早，是因为它借了观众带进影院的张力，也因为它前面有一段短而实的“稳”。真正太早的突变，是既没有借来的张力，也没有压实的局面，只有一声响。

太晚，观众已经乏了。张力不是攒得越久越好。它攒到一定程度，要么找到出口，要么开始泄气。观众等了太久，等到心里已经替人物把账结了，已经接受了“大概就这样了”，这时候再来一次突变，它撞上的是一片已经松了的土。观众的反应不是“啊”，而是“哦”。

长剧最容易犯这个毛病。一个身世之谜，观众第三集就猜到了，剧里的人物到第四十集才知道。这四十集里，观众的张力早就从“他到底是谁”变成了“怎么还不说”。等真相终于落下，它落在观众的不耐烦上，而不是落在观众的揪心上。《唐山大地震》的认知突变也推得很远，三十二年，可它推远的同时，一直在往容器里添东西：母亲的执拗，女儿的沉默，女儿自己当了母亲。容器在长，所以等得住。拖得久不是毛病，拖着不添东西才是。

大白话例子：一句道歉。一句“对不起”，说得太早，对方还在气头上，话没说完就被打断：“你知道错在哪儿吗？”这句话落在一片还没压实的土上，被乱吸收了。

说得太晚，十年后在一场婚宴上，端着酒杯说：“当年那事，对不起啊。”对方愣一下，笑笑：“早忘了。”他不是真忘了，是他已经自己把那笔账结了，结的时候没有你。你这一句落下来，没有东西可以再被改变。

说得正好的那一句，往往在对方气消了、事情过去了、两个人又能坐下来吃一顿饭，可那件事还在心里硌着的时候。土刚刚稳，账还没结。

◆ 六、差一点点：《罗密欧与朱丽叶》

前面讲的“那一刻”，好像是戏里某一个点：第几分钟，第几年。莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》要把这个说法往前推一步：**所谓突变落在哪一刻，常常不是一个点，而是两条时间线错开的那个缝。**

先回顾剧情。维罗那城里，蒙太古与凯普莱特两家世仇。蒙太古家的罗密欧与凯普莱特家的朱丽叶在舞会上一见倾心，第二天便由劳伦斯神父秘密主持了婚礼。

注意婚礼之后紧接着发生了什么。婚礼刚办完，同一天，罗密欧在街头撞上朱丽叶的表兄提伯尔特。提伯尔特挑衅，罗密欧不肯动手，好友茂丘西奥替他出头，被提伯尔特刺死。罗密欧盛怒之下杀了提伯尔特，被亲王放逐出城。

这又是“刚刚稳下来”。两个年轻人刚刚用一场婚礼把彼此定下来，这是他们在世仇的土壤上立起来的第一样东西，立得很急，也立得很实。突变就打在这上面。茂丘西奥临死前咒了一句：“A plague o’ both your houses!”（愿瘟疫降临你们两家！）这句咒语后来竟以字面的方式应验，下面就会看到。

接着，朱丽叶的父母要她立刻嫁给帕里斯伯爵。神父给她出了一个计划：喝下一剂药，假死四十二小时，被放进家族墓穴；他写信给流放在曼托瓦的罗密欧，让他赶回来，等她醒来，两人一起出走。计划的每一步都通了，只差一封信。送信的约翰修士出发前去找一位同伴，正赶上城里查瘟疫，他们被疑为到过

疫病人家，房门被封，信没有送出去。与此同时，罗密欧的仆人鲍尔萨泽亲眼看见朱丽叶下葬，连夜骑马赶到曼托瓦，告诉罗密欧：她死了。

罗密欧买了毒药，赶回维罗那，在墓穴前杀了赶来的帕里斯，进了墓穴，看着朱丽叶，饮毒而死。神父得知信没送到，匆匆赶往墓穴，到时已经晚了。朱丽叶醒来，看见身边死去的罗密欧，用他的匕首刺死了自己。整部戏最残酷的地方，是那个“差一点点”。罗密欧如果晚到一会儿，朱丽叶就醒了；神父如果早到一会儿，罗密欧就还活着；那封信如果送到了，什么都不会发生。

这一刻为什么这么痛？因为它是两条时间线错开的地方。一条是神父的计划在走：药效，下葬，送信，醒来。一条是消息在走：下葬，仆人骑马，曼托瓦，毒药，回城。两条线都在往墓穴赶，一条快了一点，一条慢了一点。突变就落在这两条线没对上的那个缝里。

而观众站在哪里？观众两条线都看得见。观众知道她没死，知道信没送到，知道罗密欧在路上。这正是第三节说的“观众先拿到第二本账”，只是这次那本账落在了一道缝的两边：观众知道的，台上的人谁也没有拿全。神父知道她没死，却不知道罗密欧已经知道了“她死了”；罗密欧知道“她死了”，却不知道那是假的；朱丽叶在睡。观众看着一个人在缝的这一边喝下毒药，一个人在缝的那一边睁开眼睛。

用123原理来看，那封信的失败是一次世界突变：瘟疫、封门，跟两个年轻人毫无关系，来得完全随机。它在这里是合法的，因为它做的是把人物推进麻烦，而不是把人物救出麻烦。更要紧的是，它推出来的结果，是人物自己的逻辑走完的：罗密欧从第一幕起就是一个一点就着、不肯等一等的人，一见钟情，当夜翻墙，第二天结婚，盛怒杀人；他听到消息，不去找神父问一句，当即买毒药。把那封信拿掉，换成别的耽搁，这个人走到这一步的方式也不会变太多。突变管“来”，人物管“走”。这一点留到第14章细讲。

大白话例子：两个人互相去对方家。你和一个闹了别扭的老朋友，同一个周六下午，都决定主动去对方家道歉。你出门的时候，他也出门了。你到他家，他不在；他到你家，你也不在。两人站在对方家门口，都以为对方是故意躲着不见。没有一个人做错了什么，突变不在任何一个人身上，在两条路线错开的那个下午；有一个人多等十分钟，什么事都没有。生活里很多遗憾，都落在这样的缝里。

◆ 七、挪一个位置，整部戏就变了

到这里，可以做一个思想实验，把本章的主张推到底：**同一个突变，内容一个字不改，只挪一个位置，会怎样？**先拿本章的两部戏来试。

把《唐山大地震》的重逢挪到中间。假设母女在1990年代就相认了，电影后半部讲的是她们怎样相处。认知突变还是那个突变，“女儿还活着”。可整部电影成了另一部电影：它不再是一部关于“等”的电影，而是一部关于“相处”的电影。三十二年这个容器被拦腰截断，观众不再陪着母亲一年年祭奠，而是看着母女在一张饭桌上找话说。那也许是一部好电影，但它的心不在同一个地方了。

把重逢挪得更晚。假设方登到母亲去世都没有回来，母亲至死不知女儿还活着，只有观众知道。这又是另一部电影：一部彻底的悲剧，账永远没有被结算。观众拿着第二本账走出影院，人物一辈子都只有第一本账。这样拍未必不深，可它要观众替人物背着那笔账回家，散场后的分量完全不同。

把那封信的失误挪早。假设信没送到这件事被发现得再早一些：神父一路追到墓穴，赶在罗密欧之前，或者赶在他举杯之前。整部戏就成了一部惊险的追赶戏，结局也许还是悲剧，也许不是，但“差一点点”的痛会被换成“来得及吗”的紧张。同一个失误，一个放在追赶之前，一个放在追赶之后，观众得到的是两种截然不同的心跳。

突变的位置不是一个技术细节，它决定一部戏的心在哪里。从这里还可以看清，开场、中段、收尾的突变各有分工。

开场的突变，主要立土壤。它给后面的整部戏定规矩：这家人从此少了一个女儿，这个母亲从此背着三个字。它不急于让观众“原来如此”，而是让观众带着它往下看。它的回写是慢的，散在后面每一场戏里。

收尾的突变，主要做结算。它把攒了一整部戏的张力一次逼出口，并且把前面的账整个重算一遍。第3章的《第六感》就是把全部力量押在收尾那一次认知突变上。它的回写是快的，几秒钟里，前面一百多分钟全部换了意思。

中段的突变，主要是转向。它不立底，也不结账，而是让一部戏换一条路走：《罗密欧与朱丽叶》里茂丘西奥之死，就是一次中段突变，它把一部带着不少喜剧笔调的恋爱戏，奶妈的唠叨，茂丘西奥的俏皮话，阳台上的情话，扳向了一部悲剧。茂丘西奥一死，笑声就没了。

一部戏往往三种都有，只是轻重不同。编剧在排一串突变时，心里要清楚：这一次是立底、转向，还是结账？功能弄错了，位置一定也错。拿收尾的分量去开场，开场就成了高潮，后面只能往下走；拿开场的分量去收尾，观众等了两个小时，等来的只是一个新的开始。

大白话例子：同一句“其实我早就知道了”。妻子发现丈夫瞒着她借钱给了他弟弟。如果这句“其实我早就知道了”在两人刚开始谈的时候说，它是开场突变：接下来的谈话，全在“她早就知道”的底子上进行，丈夫的每一句解释，都成了她心里早有的答案的旁证。

如果在丈夫解释了半天、编了一个又一个理由之后说，它就是收尾突变：前面每一句解释，一下子都变成了笑话，丈夫整场的表现都被重新记了账。同一句话，在一场谈话里的位置不同，这场谈话就是两场不同的谈话。

◆ 八、前人说到哪里，设计纪律

“时机”并不是一个新话题。亚里士多德在《诗学》里要求情节有头、有身、有尾，各部分安排得当，挪动或删去其中一部分，整体就会松散脱节；他说的是整体的秩序。李渔在《闲情偶寄》里讲“立主脑”“密针线”，又讲收场要有“团圆之趣”，他关心的是一部戏从哪里起、在哪里收。两位都看到了位置的分量。

本章多走的一步，是把位置落到突变上，并给它一个可以检查的条件：**看突变之前，局面有没有被立稳；看突变之前，矛盾有没有攒够；看观众拿到它的时刻和人物拿到它的时刻，隔了多远**。位置的好坏，不在“第几分钟”，而在它打的是不是一片刚刚压实、底下又攒满了张力的土。把本章收成几条设计纪律：

1. **先立后破**。突变之前，留一段“稳”：让人物把日子撑起来，让观众把局面记进账。没有被立稳的东西，就没有可以被打碎的东西。
2. **攒够再落**。落下突变之前，问一句：此刻有什么东西可以被逼出来？如果答不上来，就是太早。
3. **添料才能拖**。突变可以推得很远，但推远的每一段里，都要往张力的容器里添东西。拖着不添，观众会先替人物把账结了。
4. **拆开观众与人物的时刻**。一个认知突变，可以先给观众，后给人物，中间那段距离就是悬念的容器；也可以同时给，换来一次猛的回写。先想清楚要哪一种。
5. **在缝里找那一刻**。最痛的时刻，常常不在某一条时间线上，而在两条时间线错开的地方。安排两条线，让它们差一点点。
6. **认清功能再定位置**。这一次突变是立底、转向，还是结账？立底的放前面，转向的放中间，结账的放最后。功能错了，位置不会对。

◆ 九、自检问题：拿去看戏，也拿去看自己

看戏的时候，可以拿下面几个问题去对照：

1. 这部戏里最重的一次突变，落在第几段？它之前，有没有一段“稳”？那段稳里，立起来的是什么？
2. 观众是先于人物知道，还是和人物同时知道？两者之间隔了多远？那段距离里，戏在往容器里添什么？
3. 如果把这次突变挪到别处，提前半小时，或者推到结尾，这部戏会变成一部什么戏？变好，还是变坏？
4. 有没有哪一次突变，你只觉得“哦”而不是“啊”？它是来得太早，还是太晚？

自己写东西的时候，可以这样问：

1. 我的每一次突变，各自担的是哪种功能：立底、转向，还是结账？
2. 我的主角在被打击之前，有没有一刻是真的站稳了的？
3. 我是不是急着在开头就抛出最大的那一次突变，而那时观众还不认识他？

回到过日子，同样的问题也问得出口：

1. 有一句话，我一直想对一个人说。现在是不是那个“土刚刚稳、账还没结”的时候？
2. 回头看自己挨过的那几次重击，它们是不是都落在“刚刚稳下来”的时候？如果是，下一次日子刚好起来的时候，我能不能给自己留一点余量？

◆ 十、留下的问题

本章讲的是一次突变落在哪一刻。可本章所有的例子里，突变的分量都不一样：《唐山大地震》的开场，一次地震掀翻一个家；《罗密欧与朱丽叶》里，只是一封信没有送到；生活里，可能只是一句话说早了一天。

这就引出一个新问题：**突变该多大？**是一次把整本账翻过来，还是一笔一笔地慢慢改？一封信，和一场地震，它们改写的前提，差的究竟是什么？更进一步：如果一部戏里，一个突变接着一个突变，每一个都只改动一点点，观众是不是也会在不知不觉间，被推到一个完全相反的结论上？下一章，我们走进一间闷热的陪审团评议室，看十二个人怎样一条一条地重查前提。

带 走 的 话

一次突变的力量，不只看它有多大，还看它打碎的东西刚刚被立得多稳：它要落在张力已经积够、局面又刚刚稳下来的那一刻。
观众拿到一个认知突变的时刻，与人物拿到它的时刻之间隔着的那段距离，就是悬念的容器；容器可以拉得很长，但要一直往里添东西。
同一个突变挪一个位置，整部戏就成了另一部戏：位置不是技术细节，它决定一部戏的心在哪里。

小　账

本章的日常例子（会吃菜和会做菜、辞职、搬家、瞒着奶奶的婚事、新车划痕、道歉、互访、“其实我早就知道了”）都是虚构的设想，章首影院里的那一幕也是设想的观影情境。

《唐山大地震》《罗密欧与朱丽叶》的情节细节已逐条核对；片中具体镜头与台词，仍请读者以原片原作为准（见附录二）。

“张力的容器”与突变的三种功能（立底、转向、结账）是本书的工作概念，不是学界定论。

茂丘西奥的咒语“以字面的方式应验”，是常见的一种阐释，不是唯一读法。

本章不主张开场一律不能放大突变，也不主张有一个对所有戏都正确的“第几分钟”；位置的好坏，看的是突变打中的土是否刚刚压实。

◆

10

第 10 章

幅度：一次大突变，还是一串小突变

这一章的问题

一对夫妻被一件件小毛病磨得不想买那套房，另一对夫妻查出一桩产权官司，一分钟就不买了——这两种“不买了”，差在哪里？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：《十二怒汉》（1957）、《罗生门》（1950），并简略提及《第六感》（1999）、《肖申克的救赎》（1994）。没看过又不想被剧透的读者，可以先看片，再回来读。〕

场　景　两种“不买了”

一对年轻夫妻看中了一套二手房。第一次去看，样样都好：南北通透，离地铁近，小区里有树，价钱也刚好够得着。回家路上两人已经在商量，小房间给孩子，阳台种点什么。

后来事情是这样黄掉的。第二次去，是晚上，楼下一排烧烤摊，油烟飘到五楼。第三次去，问了物业，那片“小区里的树”是隔壁单位的，明年要盖楼。再后来，手机指南针一看，“南北通透”其实是东南对西北。每一条单拿出来都不算什么。可一个月后，他们不买了。说不清是哪一条压垮的，好像每一条都压了一点。

另一对夫妻也看中了一套房，同样样样都好。签约前一天，他们查了一下产权，发现这套房子正在打官司，房东根本没有权利卖。他们也不买了，只用了一分钟。

两个“不买了”，结论一样，来路不同。前一对一笔一笔改账，改到最后，整本账自己翻了过去；后一对一笔下去，整本账当场作废。前一对改的是“这房子好不好”，后一对改的是“这房子能不能买”，后者压在前者底下。

戏里的突变也是这样。有的戏让观众一点一点挪，挪到了对面；有的戏让观众一直站着不动，最后一脚把地抽走。一次大的，还是一串小的？这是突变序列设计里的第二个问题。第9章问“落在哪一刻”，这一章问“变多大”。

要回答它，先得说清楚一件全书反复提到、却一直没有正面展开的事：**逻辑发生，就是前提的发生**。突变的幅度，量的正是被改写的那一笔前提有多深。

◆ 一、逻辑不动，前提动

先把推理这件事拆开看。任何一次推理，都有三样东西：前提，规则，结论。“人都会死，苏格拉底是人，所以苏格拉底会死。”规则是稳的，几千年没变过；前提为真，规则用对，结论就跑不掉。

看戏的人一直在推理。他手里攒着一本前提账本，拿它用最普通的规则一路推下一步。第3章说过，好的反转从不改规则，它改的是前提：观众用残缺的账本做了一次正确的推理，得到错误的结论；账本补上一笔，同一套推理推出了另一个结论。本书说的“逻辑发生”，就落在这里。不是逻辑本身在变，是逻辑所依据的前提在发生。

用三大方程来描述，S＝F(D,E)：放到观众身上，D 是他一步步走过的推理链条，E 是他账本上的那些前提，S 是他此刻心里认定的“这部戏是怎么回事”。链条不动，土壤一动，显露出来的结论就跟着动。但只说到“前提变了”还不够。前提变，有深有浅。

大白话例子：婚礼上的两声响。婚宴正热闹，一只气球“砰”地炸了，满屋子人吓一跳，半分钟后一切照旧。同一场婚宴上，邻桌一位客人低声说：新郎上

个月刚离的婚。第一声响得多，可什么前提也没改；第二声几乎听不见，这一桌人看台上那对新人的眼光，却全都变了。

所以本章先立一条：**突变的幅度，不是它有多响，而是它改写了观众账本里多深的那一笔**。一声巨响可能幅度为零；一句耳语可能翻掉整本账。很多戏把“大突变”做成大爆炸、大车祸，响是够响，账一笔没动，散场就忘，第2章叫它“只剩一惊”。

◆ 二、前提有四层深

那么，“深”是什么意思？一本前提账本，不是一张平铺的清单，而是一层压一层。上面的前提长在下面的前提上，下面的一笔动了，上面一片都要重记。本书把这叫作**前提四层深**：观众账本里的前提，从浅到深大致分四层，一次突变踩到哪一层，就量出了它的幅度。四层是：

1. **一件事**。某件事是不是真的发生过，怎样发生的。改这一层，是改账上的一条记录。
2. **一个人**。某个人是谁，他想要什么，他和别人是什么关系。改这一层，所有关于这个人的记录都要重读。
3. **一条规矩**。这个世界、这个地方、这群人按什么规矩运转。改这一层，所有在这条规矩下发生的事都要重读。
4. **账本本身**。我们凭什么相信账上记的这些东西，消息从哪里来，有没有一个可以核对的“真相”在那里。改这一层，动的不再是哪一笔，而是记账这件事。

四层不是四个格子，让你把戏里的东西往里分。它是一架梯子，量的是一次突变往下踩了几级。踩得越深，被回写的范围越大，“原来如此”就来得越猛；踩得太深，观众也可能接不住，这一点后面讲《罗生门》时再说。

大白话例子：同一件“被抢功”的事，四种深度。你觉得部门里一位同事抢了你的功劳：你熬了三个通宵做的方案，最后在会上是他讲的，领导表扬的也是他。如果后来知道，那天他其实提了你的名字，你出去接电话没听见，这是第一层，改了一件事。

如果你知道，他一直在领导面前替你说话，那次是领导临时点他讲的，这是第二层，改了一个人。你会把这一年和他打的每一次交道重新想一遍。

如果你知道，这家公司向来是功劳算在汇报的人头上，他去年也被别人这样“抢”过，这是第三层，改了一条规矩。你会把这些年在这里受过的所有委屈重新想一遍。

如果你最后发现，“他抢了你的功”这件事，你从头到尾只听另一个同事讲过，而那个同事和他一向不和，这就到了第四层。你不知道该信谁了，连你自己当初那股火是从哪来的，都要重新查。同一个“原来如此”，深一层，要重记的账就多一大片。

◆ 三、一笔一笔改账：《十二怒汉》

要看一串小突变怎样把整本账翻过去，没有比《十二怒汉》更干净的例子。1957年，西德尼·吕美特拍了这部黑白电影。几乎整部戏都发生在一间屋子里：一个闷热的夏日下午，十二名陪审员关起门来，决定一个十八岁少年的命。少年来自贫民区，被控用一把弹簧刀杀死了自己的父亲。判有罪，就是死刑。

庭审已经结束，证据看上去铁板一块：楼下的老人听见少年喊了一声“我要杀了你”，接着听见人倒地，又看见少年跑下楼；街对面的妇人隔着一列驶过的高架电车，亲眼看见了行凶；凶器是一把样式特别的弹簧刀，少年承认买过一把一样的，却说自己弄丢了；他说案发时在看电影，可连电影名字都说不上来。

第一次举手表决，十一比一，只有八号陪审员投了“无罪”。注意他的理由。他没有说“那孩子是无辜的”，他说的大意是：他也不知道，只是觉得一条

人命，不该五分钟就举手送走，至少该谈一谈。这一句话，就是整部电影的起手。它没有给出任何一个新前提，它只是不肯让账本就这样合上。

接下来，屋里没有来一个新证人，没有冒出一份新证据，没有人招供。外面的世界一点没变，变的全是屋里的人对同一批证据的读法。一笔一笔，大致是这样：

那把刀。控方说这把弹簧刀样式少见，所以一定是少年的。八号陪审员从口袋里掏出一把一模一样的，往桌上一插：他前一天晚上在少年住的那片街区随手买的。一笔改了：刀不稀罕。这一笔很小，它不证明少年没杀人，只证明“刀是他的”这一条推不出来。

那声喊。高架电车从窗外开过，要好几秒钟，车过时轰隆作响，屋里说话根本听不见。妇人说她是隔着驶过的电车看见行凶的，那么老人听见喊声和倒地的那一刻，电车正在窗外。一笔改了：老人未必听得见。

那段路。老人说他听见声音，从床上起来，走到门口，看见少年跑下楼，只用了十五秒。可老人中过风，走路拖着一条腿。八号陪审员在屋里比着老人家的格局，拖着步子走了一遍，有人掐着表。远不止十五秒。一笔改了：老人未必看见。

那句狠话。三号陪审员是最坚决的一个。争到后来，他被八号陪审员激得暴跳如雷，扑过去吼着要杀了对方，被人拦住。八号陪审员只是平静地看着他。满屋子的人都明白了：一个人在气头上喊着要杀人，未必真想杀人。一笔改了：那句喊声证明不了什么。

那场电影。少年在案发当夜被警察盘问，说不出刚看的电影叫什么。八号陪审员转头问四号陪审员，前几天晚上看了什么电影，谁演的。四号陪审员冷静、讲理、从不出汗，被这样一问，也卡住了。一笔改了：说不上片名，不等于没去看。

那副眼镜。最后一笔，来自九号陪审员，一位老人。他注意到四号陪审员一直在揉鼻梁两侧，那是常戴眼镜的人留下的压痕。他想起来，街对面那位妇人在法庭上也一直在揉同一个地方。一个戴眼镜的人，半夜躺在床上，会戴着眼镜吗？隔着一列电车、一条街，不戴眼镜，她看清了什么？一笔改了：那个“亲眼看见”，也松了。就是这样，十一比一，一点一点挪成了十二比零。

◆ 四、小突变的语法：每一笔都要“够小”

《十二怒汉》常被称赞的，是八号陪审员的冷静和正直。从设计上看，真正的功夫在另一处：**每一次突变都小到刚好够用**。

刀，喊声，那段路，每一次只动一件事，每一次都不宣布“少年无罪”。电影从头到尾没有告诉观众凶手是谁，八号陪审员也从没说过他知道。他争的从来不是少年没杀人，而是：屋里这些人手里的前提，推不出少年杀了人。

为什么要这么小？因为屋里那些人，各自抱着一本已经合上的账。要他们一次翻过来，他们会本能地护住；只请他们重看一笔，让一步似乎无伤大雅。三号陪审员可以接受“刀不稀罕”，因为他还有老人，还有妇人。每一次小改写都不威胁整本账，所以每一次都进得去。

可小突变的奥妙在于：它不是加法。这里可以用123原理来看。屋里的讨论一轮一轮推进，这是差异（D）；每个陪审员账本上的那些前提，是土壤（E）。讨论推进到某一处，和某一笔前提顶上了，矛盾攒够了，票数就变一次，这是显露态（S）的改变。关键在第三步：**改变回写**。老人那段路一旦走不通，变的不只是“老人看没看见”这一条，还有“这个案子的证人靠得住吗”这一整片。下一笔再来动妇人的证词，就省力得多。每一次小改写，都在回写土壤，把下一次改写的门槛压低一点。

所以《十二怒汉》的票数，不是匀速变化的。头几次每挪一票都难，到后来常常是几个人一起松手。这正是一串小突变的节奏：前面一笔一笔地松土，后面一片一片地塌。

还有一处更深的设计：**这几笔的次序**。最先动的，是刀，一件物，改它最不伤人。接着是喊声、那段路、电影，这些是证人和被告的事，离屋里的人还隔着一层。到了眼镜那一笔，证据是从四号陪审员自己脸上看出来的。最后一个不肯松手的，是三号陪审员。

到最后，屋里只剩他一个人举着“有罪”。他越说越乱，钱包里落出一张照片，那是他和儿子的合影。他和儿子早就闹翻了，很久不来往。他把照片撕了，趴在桌上哭，然后说出了“无罪”。

观众到这时才明白：他手里那本账，压在最底下的一笔，根本不在这个案子里，而在他自己家里。他要判的，是一个对父亲动手的儿子；他要判的那个儿子，有一半是他自己的。前面所有关于刀、喊声、眼镜的改写，都只是一层一层把上面的账揭开，揭到最后，露出了最底下那一笔。

一串小突变走到底，碰到的是人物的自我。这就是它的幅度：每一笔都小，累积起来，先是第一层的一件件事，刀稀不稀罕、老人听没听见；到了“那句狠话”那一笔，改的已是一条关于人的通则，气头上喊着要杀人，未必真想杀人，这就踩到了第三层的一条规矩；最后又落回第二层，落在那个人自己是谁上。

前人讲“渐进”，讲得最透的是麦基。他在《故事》里要求故事一步一步往前进展，每一个转折都要比前一个代价更大、风险更高，不能原地打转。麦基量的是冲突的强度：一场比一场狠。这里多走了一步：一串转折还可以一层比一层深。《十二怒汉》里的冲突，从头到尾都只是十二个人在一间屋里吵架，强度没怎么变，深度却从一把刀一直下到了一张撕碎的照片。

大白话例子：劝母亲别再买保健品。母亲迷上了一种保健品，一盒好几百，说是一个“老专家”推荐的，能软化血管。你要是一上来就说“这是骗子”，她会护住，还会说你不懂。

你换了办法。先陪她看说明书：上面写的是“食品”，不是药。过两天，你查到同一个东西换了包装，别处卖不到一半的价。又过几天，你查那位“老专家”的名字，查不到任何一家医院。每一笔都小，她每次只让一小步，可“这东西靠得住”这本账就松了。

她终于不买了，有一天却说起：那个卖药的小伙子每天打电话问她血压，比你们打得勤。你这才明白，她账本最底下那一笔，从来不是血管，是孤独。这一笔，在说明书上改不了，要改在你自己每天的电话里。

◆ 五、整本翻账：《罗生门》

《十二怒汉》改到最后，换了一本账，新账本是记得清的：证据推不出有罪。《罗生门》走另一条路：每一次改写都大到把上一本账整个推翻，推到最后，连“有一本记得清的账”这件事本身都松了。

1950年，黑泽明根据芥川龙之介的小说拍了这部电影，第二年拿了威尼斯电影节金狮奖。大雨如注，一个樵夫、一个行脚僧在破败的罗生门下避雨，失魂落魄。一个杂役跑进来躲雨，问他们怎么了。樵夫说，他想不通。

他们想不通的，是几天前在山林里出的一桩事：一个武士死了，他的妻子被强盗多襄丸侵犯。案子到了官府，当事人一个个上堂作证。

强盗的版本。多襄丸痛快地认了：女人是他看上的，武士是他杀的。可他说，他先放开了被捆住的武士，两人堂堂正正拔刀相斗，斗了很久，他才赢。是那个女人要他这么做的，她说两个男人只能活一个，她跟活下来的那个走。在这个版本里，他是一个敢作敢当的好汉。

妻子的版本。妻子哭着说的是另一回事。强盗走后，她扑向丈夫，丈夫却用一种冰冷、鄙夷的眼神看着她。她受不了那个眼神，求丈夫杀了自己，手里握着短刀，昏了过去。醒来时，短刀插在丈夫胸口。在这个版本里，她是一个被凌辱、又被丈夫抛弃的可怜人。

武士的版本。死人也要作证。官府请来一个巫女，让武士的魂附在她身上说话。武士说：妻子被强盗侵犯之后，竟要跟强盗走，还要强盗先杀了自己的丈夫。连强盗都被这话惊住，转头问武士，要怎样处置这个女人。女人逃了，强盗也走了。武士独自一人，拿起那把短刀，自尽了。他还说，他死后，有人悄悄从他胸口拔走了那把刀。在这个版本里，他是一个守住了名誉的武士。

三个版本，三个凶手：强盗杀的，妻子杀的，自己杀的。每一个版本一出来，都把上一个整本推翻。这不是《十二怒汉》式的“这一笔推不出来”，而是“整件事根本不是那样”。幅度落在第一层：到底发生了什么。可它一连翻了三次。

樵夫的版本。到这里，樵夫终于忍不住了。他在官府说的是，他只是进山砍柴，发现了尸体。现在在城门下，他承认，他其实躲在树丛后面，全看见了。他看见的是：强盗一再央求女人嫁给他；女人割断了丈夫身上的绳子，要两个男人决斗；丈夫却说，不值得为这样一个女人拼命；女人反过来冷笑着羞辱两个男人，说他们都不是男人。两个人被激得动了手，可那根本不是什么好汉之间的决斗，两个人都怕得发抖，刀都握不稳，在地上连滚带爬，最后强盗狼狈不堪地刺死了武士。

这个版本最难看，也最像真的。因为它里面没有一个人是体面的：强盗不是好汉，妻子不是可怜人，武士也不是守名誉的人。观众很容易在这里松一口气，觉得终于拿到了底账：前三个人都在撒谎，只有这个旁观者，没有理由撒谎。

可是，有一样东西，四个版本里一直没有着落：那把短刀。武士说过，他死后有人从他胸口拔走了它。樵夫的版本里，没有它的去向。这一笔，电影要等到最后才补上，而且补得很冷：樵夫也有理由撒谎。这一点下一节细说。

◆ 六、翻到“真相”本身：回写落在哪里

陪审员改了很多笔账，可他们一直知道账本是什么：一张可以核对的表。《罗生门》的观众，却被一路翻到了第四层。四个版本，每一个都有自己的说法，每一个都把自己说得好看一点，连那个看起来最不偏袒的旁观者，也有一件事瞒着。没有第五个版本来裁决。电影不告诉你谁说的是真的，因为它已经把“有一个可以拿来核对的真相”这一笔前提，抽掉了。这正是本章所说的幅度最大的那种突变：动的不是账上哪一笔，而是记账这件事本身。

这就碰上一个难题。好的突变要有回写，可如果揭到最后什么都没揭出来，观众手里一本账也没有，回写落在哪里？会不会成了第3章说的“注销”，四个版本统统作废，“那我前面白看了”？

《罗生门》没有落进注销。它做了一件很聪明的事：**把整部戏的读法换了一个方向**。四个版本，一个都没有作废。它们从“关于那桩案子的证据”，变成了“关于那个说话人的证据”。强盗的版本说明不了武士怎么死的，却把强盗摆得清清楚楚：他最在乎让人觉得他是好汉。武士的版本，说明人死了还要护着名声。樵夫的版本，说明最普通的人，也会在一把好刀面前藏一点私心。

每一段证词都被重新记了账，而且每一段都比原来更有分量了。原来它们是互相打架的四份口供，现在它们是四幅人像。这是回写，不是注销。观众用来读这部戏的那条链条（D），从“查案”换成了“看人”；他账本上最底下那一笔（E），从“总有一个真相”换成了“人人都会把自己说得好看一点”。显露出来的（S），也从“谁是凶手”换成了“人还能不能被相信”。

用123原理来看，这一步走得很完整。①四个版本互相顶撞，这是差异的推进；观众那条“证词总有一份是真的”的前提，就是它一次次顶上的土壤。矛盾越攒越多，攒到樵夫的版本也露了底。②矛盾逼出显露态的改变：这部戏不再是一桩凶杀案。③改变回写：前面四段证词被重新读了一遍，而回写没有停在那里，它推着城门下那三个人往前走了一步。那一步，就是电影的结尾。

雨还在下。城门后面传来婴儿的哭声，有人把一个孩子扔在了这里。杂役抢先过去，扒下了婴儿身上裹着的衣服，要拿去卖。樵夫骂他没良心，杂役反过来揭樵夫的底：那把镶着珍珠的短刀，多半就是樵夫拿走的，所以他在官府才不肯说自己看见了。樵夫说不出话。杂役拿着衣服，冒雨走了。最后一个版本，也在这一刻被翻了。那个看起来唯一没有理由撒谎的人，也有一样东西要藏。

过了一会儿，樵夫伸手要去抱那个孩子。行脚僧一把护住，以为他也要扒走什么。樵夫说，他家里已经有好几个孩子了，多一个也是养。行脚僧愣了一下，把孩子交给他，说自己差一点就再也不能相信人了。樵夫抱着孩子走出城门，雨停了。

回写落在了这里。山林里那桩事，一直没有一本记得清的账；可城门下这一刻，一个有私心、撒过谎的人，做了一件不为自己的事。前提被翻到最底层，“能不能相信人”这个问题，没有被任何证词回答，是被一个动作回答的。账本翻没了，人还在。

也有人嫌这个结尾太温情，这可以争。但从幅度的设计来说，它几乎是必需的：**一次突变深到动摇了“真相”，观众手里已经没有一本账可以落脚，戏就必须另给一个落脚处**。不给，这次突变就只剩下一阵晕眩，观众走出影院，说一句“人心难测”，什么都没带走。

大白话例子：一次家里的争吵，四个版本。过年家里吵了一架，事后你分别听了几个人的说法。父亲说，他只是随口提了一句，是儿媳先摔了筷子。嫂子

说，那一句一点也不随口，他提了好几年了。哥哥说，他其实两边都劝了，可谁也不听他的。母亲说，都怪她，那道菜不该端上来。

你本想弄清楚到底是谁先动了气，听完四个版本，发现这件事永远弄不清了。可你也发现，你比以前更清楚这一家人了：父亲最怕的是没面子，嫂子攒了好几年的委屈，哥哥一辈子都在当夹心，母亲遇事总往自己身上揽。

至于那一晚到底谁先摔的筷子，已经不重要了。重要的是，第二天你做了什么：去找嫂子说了几句话，还是给父亲倒了一杯茶。账翻没了，事还得往下过。

◆ 七、一次翻账与一串改账：各有各的代价

把两部电影放在一起，可以看出幅度设计的两条路。**一串小突变**，像《十二怒汉》。每一笔只动账上一处，观众每一次都接得住；前面一笔的回写，压低后面一笔的门槛；越往后越快，最后踩到最底下那一层。它的好处是稳：观众是被一步步带过去的，每一步都自己点过头，到了终点，新账本几乎是他亲手记成的。

一次大突变，像第3章讲过的《第六感》。一百多分钟里账本纹丝不动，最后一笔下去，整本翻过来。它的好处是猛：张力攒了一整部戏，在一秒钟里全部找到出口，那一声“啊——”就是这样来的。

两条路，代价也各不相同。一次大突变，把全部分量押在一笔上。前面的双读细节只要有一处对不上，翻过来的就是假账，观众觉得被骗。它还有一个更隐蔽的风险：**幅度越大，越容易滑向注销**。想一想“原来一切都是一场梦”：从幅度上说，它是最大的那一种，动的是账本本身，前面所有的事都不算数了。可它一笔也没有回写，只是把账撕了。幅度推到极处而回写为零，就是注销。《罗生门》也动到了账本本身，它没有撕账，而是把每一笔都换了一种读法。两者的差别，不在翻得多深，在翻过去之后，前面的戏是变得更重，还是变得一文不值。

一串小突变，代价在另一头。每一笔太小，戏就平了；每一笔都差不多深，观众会疲，第五次“原来如此”已经没有感觉。《十二怒汉》避开这两样，靠的是每一笔小到刚好够用，又一笔比一笔往下深一点。

好戏很少只用一种。《肖申克的救赎》先给一串小的，再把整本账翻过来；《十二怒汉》一串小的走到尽头，在那张撕碎的照片上落下了最重的一笔。**一串小突变常常是一次大突变的引桥：小的负责松土，大的负责翻地**。反过来，一次大突变之后，也常跟上一串小的，把新账本记实：《罗生门》用城门下的婴儿、扒走的衣服、伸出的手，一笔一笔给新账本落了地。

这里也看得出六路径的用法。观众平时看戏，大致走 D→S→E：跟着事件看，让局面显露，再猜底下的来历。一次大突变，逼他在结尾猛地换成 E→D→S：先清点前提，再重走链条，结论最后到场。一串小突变，则让他一次次短暂地换路，每次只清点一小块。《十二怒汉》更进一步，把 E→D→S 拍成了整部电影：庭审是顺着走的，证人一个个上来，结论自然就有了；八号陪审员做的唯一一件事，就是把满屋子人拉回去，先别下结论，把每个前提摆上桌，一条一条重走。

大白话例子：两种“分手”。有的感情是一夜之间结束的：你发现了一条不该看见的消息，此前三年的事，在那一夜全部换了意思。有的感情是慢慢结束的：一次他忘了你的生日，一次你们为过年回谁家吵了一架，一次你生病他说在加班。每一次都不算什么，每一次都能原谅，直到有一天你发现，你早就不再等他的消息了。

前一种痛得猛，也最容易让人说一句“那三年全是假的”，把过去一笔勾销，那是注销。后一种不那么疼，可等你明白过来，你已经是另一个人了。两种都是翻账；翻过去之后，能不能把过去重新读出意思来，才见出那段经历在一个人身上发生了多少。

◆ 八、幅度的设计纪律

把这一章的东西收成几条，可以拿去用。每一条，都是动笔之前可以先问自己的一个问题：

1. **量幅度，不量响度。**设计一次突变时先问：它改写的是观众账本里的哪一笔？一件事，一个人，一条规矩，还是账本本身？动静再大，一笔没改，幅度就是零。
2. **深度要和铺垫成正比。**改一件事，几处双读细节就够；改一个人，这个人从出场起每一场戏都得经得起两种读法；改到规矩和账本，整部戏的每一处都要经得起。幅度越大，要回头经受核对的戏就越多。
3. **一串小突变，每一笔要够小，又要一笔比一笔深。**够小，观众才接得住；一笔比一笔深，才不会疲。次序上，先动离人物远的（物、证据、旁人），后动离人物近的（关系、自我）。
4. **一次大突变，先查它会不会滑成注销。**翻过去之后，前面的戏是换了意思，还是只是作废？换了意思，是回写；只是作废，是注销。
5. **翻得越深，越要给一个落脚处。**前提被翻到账本本身，观众手里已经没有可以站的地方。戏要另给一个：一个动作，一个选择，一个人。《罗生门》给的，是樵夫抱起孩子的那双手。

第5章立下的那条失败条件，在幅度上同样要用，免得“幅度”成了一个万能的词：拿掉那次突变，看人物自己的逻辑还走不走得通。《十二怒汉》里拿掉任何一笔，比如那把刀，剩下几笔照样能推下去，只是慢一些：每一笔只给人物的推理添一块砖，没有替人物把墙砌好。要是一部戏到最后突然冒出一份谁也没见过的录音，一放，真相大白，那就是突变在替方法干活：幅度很大，却是从外面扔进来的。

◆ 九、自检：拿一部戏量一量幅度

几个问题，可以拿去用在你刚看完的戏上，也可以用在你自己正在写的东西上。一题一题问下去，就是给一次突变量一量幅度。

1. 这部戏里最让你意外的那一刻，改写的是哪一层前提？是一件事，一个人，一条规矩，还是你对“真相”本身的信任？
2. 它是一次来的，还是一串来的？如果是一串，每一笔是不是一笔比一笔深？有没有哪一笔深得太早，让后面的都显得多余？
3. 最深的那一笔翻过去之后，前面哪几场戏换了意思？能不能说出三处？说不出来，多半是注销。二刷时，这几处让你拍大腿，还是皱眉？
4. 如果这一笔翻到了底，戏给了你一个落脚的地方吗？是什么？

大白话例子：用在自己身上。下一次你对一个人、一件事的看法突然变了，也可以停下来问一问：我刚才改写的，是关于他的一件事，还是关于他这个人，还是关于我一直信着的某条规矩？如果是最后一种，别急着说“原来一切都是假的”。先看一看，过去那些事，能不能换一种读法，重新变得有分量。

◆ 十、前人走到哪里，这里多走了哪一步

亚里士多德的“突转”与“发现”，第3章讲过；他讲的是有没有、来得巧不巧，没有去量一次发现改写了多深。麦基要求转折一个比一个代价更大，前面说过，那是强度的阶梯。

这一章多走的一步，是把“意外”从一个感觉，落成了一件可以量的事：**意外有多大，看它改写的前提有多深。**前提有层，有的压在别的底下；一次突变踩下去几级，就决定了回写的范围有多大，也决定了它需要多少铺垫、会冒什么风险、要不要另给一个落脚处。逻辑发生就是前提的发生，而前提的发生，有深浅，有次序，有一笔一笔的走法，也有一下翻到底的走法。

这一章只量了“多大”，还没问“打在哪里”。同一串改写，在别的陪审员身上是改账，在三号陪审员身上却正好打中他和儿子那道旧伤；同一个“真相难明”，落在杂役身上成了扒走衣服的理由，落在樵夫身上却逼他伸出了手。同样的幅度，打在不同的人、不同的路上，结果天差地别。这是第11章的事。

带 走 的 话

突变的幅度，不看它有多响，看它改写了观众账本里多深的那一笔：一件事，一个人，一条规矩，还是账本本身。

一串小突变，每一笔要小到刚好够用，又一笔比一笔深；一次大突变，先查它会不会滑成注销。翻得越深，越要给观众一个落脚处。

小　账

本章的日常例子（看房、婚宴上的两声响、被抢功、保健品、家里的争吵、两种分手）都是虚构的设想。

《十二怒汉》《罗生门》的情节细节已逐条核对；《十二怒汉》的票数中途有过一次反复，正文略去未写；具体镜头仍请读者以原片为准（见附录二）。

“前提四层深”（一件事、一个人、一条规矩、账本本身）是本书的工作概念，是一架量深浅的梯子，不是分类表，也不是学界定论。

本章不主张幅度越大越好，也不主张一串小突变一定胜过一次大突变；两条路各有代价。

《罗生门》的结尾是否过于温情，本章只从幅度设计上说它必要，不替这场争论下定论。

11

第 11 章

落点：突变打在谁身上、打在哪条路上

这一章的问题

同一天、同一趟地铁，两个人各丢了一部手机，年轻人第二天就忘了，老人却像又失去了一次老伴——同一件事，为什么落在不同的人身上，分量差这么多？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：《秋菊打官司》（1992）、《无间道》（2002），以及莎士比亚《李尔王》（1608），并简要提及《寄生虫》（2019）、《第六感》（1999）。没看过又不想被剧透的读者，可以先看片，再回来读。〕

场　景　同一部手机丢了

同一天，同一趟地铁，两个人各丢了一部手机。一个是刚工作两年的年轻人。他骂了两句，下班去营业厅补了卡，晚上买了新手机，登上账号，照片、通讯录、聊天记录，一样不少地回来了。第二天早上，他已经忘了这件事。

另一个是位退休的老人。他的手机里存着老伴生前发给他的几十条语音，没备份，他也不知道什么叫备份。老伴走了三年，他每天睡前听一遍。手机丢了，那几十条语音就再也没有了。

同一件事，在一个人身上是一个下午的麻烦，在另一个人身上，是第二次失去。差别不在手机，在手机落进了什么。年轻人靠的是账号，账号还在，路就没断；老人靠的是那几十条语音，那是他每天和老伴说话的唯一一条路，手机一丢，路就断了。

第5章讲过，同一次突变落进不同的土壤，会传导出不同的结果。第9章讲突变落在哪一刻，第10章讲突变有多大。这一章要追问的是第三个设计问题：**突变落在哪里**。一次突变，打在谁身上，又打在他的哪一条路上？

◆ 一、落点有两个坐标

先把回答摆出来：**突变的落点，有两个坐标：一个是人，一个是路。好的落点，是打在那个人最依赖的那条路上，逼他换一种起手。落错了地方，突变就成了一场与人物无关的事故**。

“路”是什么意思？本书的“六路径”说，S、D、E三维有六种起手次序，每一种对应一类任务：有人习惯先定目标再盘家底、再定路线（S→E→D），有人习惯先跟着事情走、看它自己显出模样（D→S→E），有人习惯先把前提摆齐、再一步步推出结论（E→D→S）。一个人物在一部戏里，往往有他惯用的起手，也就是他对付这个世界的那套办法。这套办法不是性格标签，而是他每一次遇事时，注意力先落在哪里、再往哪里走。

一条路要走得通，底下总要压着几样东西：一个人，一张纸，一种关系，一个信念。本书把它们叫作这条路的**承重点**：人物惯用的那条路得以走通、一抽掉就走不下去的那几样东西。于是“落点”就可以说得更细：**突变最好不是砸在人物身上，而是抽掉他那条路的承重点**。

第5章用《寄生虫》里那对父子，先点过这个意思：同一场暴雨，父亲从此不再起手，儿子把那条路越锁越死。那里讲的是突变“会”打在路上；这一章要讲的是，写戏的人怎样“让”它打在路上，打得准，打得狠，又打得有理。

为什么打在路上，人物就非换起手不可？可以用三大方程来看。一个人物惯用的那条路，是一段差异的推进（D），它不是凭空走的，它长在土壤（E）上，也就是那几个承重点上，D＝G(S,E)。承重点一抽，土壤换了，原来那一串推进就再也生不出来了：同样的步子，踩下去是空的。而人物眼前的局面，S＝

F(D,E)，也跟着变了形。这时候，人物要么在新的土壤上长出一条新的推进，要么硬着头皮在空处接着踩。前一种是换起手，后一种是被锁死。两种都是戏。

反过来，如果突变落在人物不靠的地方，土壤动了，他那条路却毫发无损，D 照样生成，S 照样成立。人物会疼一下，然后接着走。观众看见的，就是一件发生在人物身边、却没有进入人物的事。

这里还要分清两个词：着力点和落点。着力点是突变实际砸中的地方，落点是突变最终打断的那条路。两者常常不在同一个人身上。

大白话例子：孩子没考好，谁最难受。一个初三孩子，模拟考一下子掉了一百多名。卷子是孩子考的，分数是孩子的，可回家以后，最睡不着的是他母亲。

这位母亲这些年里，同事问起，亲戚问起，她总能说一句“孩子还行”。孩子的成绩，是她证明自己“这个妈当得不错”的那条路上最大的承重点。分数一掉，孩子哭了一场，第二天照样上学；母亲那边，是一整套说法塌了。

着力点在孩子，落点在母亲。写戏的人如果只盯着孩子写，会写出一个“考砸了怎么办”的励志故事；如果看见了母亲，才写得出一个家。

◆ 二、秋菊要的那个“说法”

张艺谋1992年的《秋菊打官司》，是看落点的最好的一部戏。故事起头很小。西北一个村子里，秋菊的丈夫万庆来想在自家承包地上盖一间放辣子的房子，村长不批。两人吵起来，庆来骂了一句戳村长痛处的话，村长一脚踢在庆来的要害上。庆来躺在炕上起不来。秋菊怀着身孕，开始讨公道。她要的东西，她自己说得很清楚：一个“说法”。

这两个字值得停一下。“说法”不是钱，也不是让村长坐牢。在那个村子里，村长是一村之长，庆来是村里的人，两家以后还要几十年地见面。秋菊要的，是村长承认这一脚踢错了，在村里人面前把这个理摆正。这是一个长在乡村人情土壤上的东西。

她先去乡里。乡里的公安来调解，判村长赔一笔医药费。村长认赔，不认错。秋菊来拿钱时，村长把钱扔在地上，意思是：钱你捡，头你得低。秋菊没捡，转身走了。

她又去县里，再去市里。挺着越来越大的肚子，揣着卖辣子换来的钱，住小旅馆，托人写状子，一级一级往上走。每一级都给出一个处理，大抵是赔钱，钱数或有增减，可没有一级能让村长低这个头。最后，她打起了行政官司，告的已经不是村长，而是处理这件事的公安机关。

用六路径来看，秋菊走的是一条非常干净的 S→E→D：先明靶子，一个说法；再盘家底，辣子、妹子、肚子里的孩子、一股不认输的劲；后定路线，往上告，这一级不给就找上一级。这条路她走得极稳。整部电影里，她的靶子从来没换过，换的只是衙门的门牌。

这条路的承重点是什么？是一个她自己从未怀疑过的前提：**上面给的说法，就是她要的那个说法**。越往上，越有权威，越能把理摆正。这个前提，就是突变要打的地方。

大白话例子：一路往上找的投诉。你在网上买的家电坏了，客服推给售后，售后推给厂家，厂家说过了保修期。你不服，打12315，再写信给平台，再在网上发帖。每往上一级，你都更有底气一点：上面的人总该讲理吧。

这条路你走得很稳，可它底下压着一个你从没想过的前提：上面给的结果，就是你要的结果。你真正要的，也许是一句“这批货确实有问题，对不住”，是被当回事。等平台终于给你退了全款，再附一张五十元的优惠券，你盯着那条短信，心里却一点也不痛快。钱回来了，你要的那个东西没来。你一路找的，是一个能给你钱的地方；你要的，是一个能给你“说法”的人。秋菊的那条路，也是这样铺出去的。

◆ 三、说法来了，不是她要的那个

官司还没完，土壤先动了一下。一个冬夜，秋菊难产，天寒地冻，一时找不到人。是村长连夜叫上村里的年轻人，把她抬到了医院。母子平安。

这一下，秋菊和村长之间的账，在人情的土壤里结清了。人家救了你两条命，那一脚的事，就算翻过去了。孩子满月，秋菊家摆酒，请村长来坐上席。这个“说法”，村长没用嘴说，用一个雪夜说了。

满月酒那天，宾客正热闹，公安来了。原来庆来当初的伤，后来拍了片子，查出肋骨骨折，够得上轻伤害。依法，村长被拘留十五天。警车开走了。

秋菊追出去，一直追到村口的大路上。警车已经远了。她站在那里，脸上不是胜利，也不是愧疚，而是一种说不出来的茫然。电影在这张脸上停住。

这一次突变，着力点在村长：被带走的是他。可落点在秋菊：被打断的，是她那条路。而且它打得准，准在三处。

第一，它打在承重点上。秋菊一路往上告，靠的就是“上面的说法就是我的说法”。现在上面的说法真的来了，最硬、最正式的那一种，而它恰恰把她刚刚在人情里得到的那个说法，砸碎了。她要的是村长认错、两家还能见面；法律给的是村长进去十五天，两家从此怎么见面？她的路走通了，通到的却不是她要去的地方。

第二，它是她自己的路绕回来的。这次突变不是天上掉下来的。片子是因为她的官司才拍的，程序是她自己启动的，法律只是按它自己的钟点走完了。秋菊在前面每一步扔出去的东西，在最后一步落回到自己面前。这是落点能“准”的根本原因：突变的来路，就是人物自己的路。

第三，它没有替秋菊结算，而是给她开了一笔新账。本书的说法是：突变可以放在123原理的第①步，当矛盾的来源，不能放在第②步，直接替人物结算（第14章还会细讲）。《秋菊打官司》的结尾突变，看起来像一个结局，其实是

一个开头：秋菊心里，人情的说法和法律的说法第一次正面撞上，新的矛盾在新的场上生成了。电影不往下演，是因为往下的那一轮，要交给观众自己去发生。

秋菊站在路口的那一刻，被逼到了换起手的关口。往上告这条 S→E→D 走到了头，靶子本身塌了，她得先回头看清：自己身处的，到底是一个什么样的场子，人情在哪里管用，法律在哪里管用，两者在哪里咬不上。这是 E→S→D，理解一个场域。秋菊没来得及走这条路，电影就停了。茫然，就是一个人正在换起手的脸。

大白话例子：赢了官司，丢了那句话。你家和邻居之间那道院墙，邻居翻修时往你这边挪了一尺。你去找他，他说你记错了。你心里憋着的，其实就是一句话：“是我占了，对不住。”你去找了居委会，找了街道，最后上了法院。法院判了：他拆墙，赔钱。墙拆了，钱到了，那句“对不住”永远不会来了。从此两家在楼道里碰见，都把脸转开。

你赢了。可你站在新砌好的墙边，心里那股劲没处去。你这才发现，你一开始要的东西和你一路去找的地方，根本不在一片土壤上。这一刻，你不是在想“下一步告谁”，而是在想：“我当初到底要的是什么？”起手换了。

◆ 四、身份是别人替你记的账：《无间道》

《秋菊打官司》的突变落在一个人的“目标”上。《无间道》的突变，落在两个人的“身份”上。故事的骨架两句话就能说完：警察陈永仁被派进黑帮老大韩琛手下做卧底，一做将近十年；黑帮的刘建明被韩琛送进警队做内鬼，一路升上去，后来竟被派去追查警队里的内鬼，也就是追查他自己。

两个人，一个是穿着黑帮衣服的警察，一个是穿着警服的黑帮。电影的力量，全在一件事上：**一个人是谁，不由他自己说了算。**

先看陈永仁。他是警察，可这件事在世上只有极少的凭据：一份加了密的卧底档案，和一个人，他的上司黄志诚。十年里，他在黑帮里砍人、收数、挨打，

唯一能证明“我不是这样的人”的，就是黄志诚知道。他想回去，回到警察的身份，这条路只有一个承重点，也是黄志诚。

这里能看出陈永仁的起手：他的靶子早就定了，回去；可路线不在他手里，在黄志诚手里。他能做的，是等，是熬，是在每一次天台见面时问一句什么时候能结束。他整个人，是吊在一根绳子上的。

突变来了。黄志诚被韩琛的人从楼顶扔了下来，摔在陈永仁的面前。这一次突变，着力点在黄志诚：死的是他。可落点在陈永仁：绳子断了。从这一刻起，世上再没有一个活人能证明他是警察。他身上剩下的，只有十年黑帮的样子。

◆ 五、一具尸体，两条身份路

同一具尸体，在刘建明那边，落点完全不同。刘建明走的是另一条路。他也有一个靶子，用他后来的话说，他想做个好人。这个靶子不是一时冲动，而是他在警队里一年年过上体面日子之后，慢慢长出来的。他的家底也清楚：他在警队的位置，他接触档案的权限，他对韩琛那边的了解。路线于是也清楚了：把能证明他过去的东西，一样一样抹掉。这又是一条 S→E→D。

黄志诚的死，对刘建明来说，起先像是好事：一个追查内鬼的人没了。接着，在警方围捕韩琛的混乱里，他亲手开枪打死了韩琛。在他的路线上，这是最大的一步“清理”：世上最清楚他是谁的那个人，没了。

可这条路的承重点，有一个他看不见的毛病：**一个人的过去，不只存在一个人的脑子里，而是存在所有碰过它的人和物上**。人能杀，档案能删，痕迹删不完。

于是突变接二连三打在这条路上。陈永仁回到警署，在刘建明的办公桌上看见一样不该在那里的东西，一下子认出了他。这是落在陈永仁身上的一次认知突变，可它真正打断的是刘建明的路：清理名单上，又多出一个活人。刘建明察觉自己暴露了。天台上，陈永仁的枪顶着他。再后来，在电梯口，又一个他不知道

的、韩琛安插在警队的人站了出来，枪响了，陈永仁倒下。刘建明在电梯里开枪打死了那个人。名单上又少一个。这一路上，他还在系统里删掉了陈永仁的卧底档案。

他活了下来，保住了警察的位置。可这一路的突变，每一次都在告诉他同一件事：删除这条路，永远走不到头。他想用抹掉过去的办法成为一个新人，可每抹掉一个，就证明一次他还是那个要抹的人。电影的片名取自佛经里的“无间地狱”，受苦没有间断。刘建明的结局，就是这条路本身。

把两个人放在一起看，《无间道》的突变设计就清楚了：**同一种突变，身份凭据的消失，分别打在两个人最依赖的身份路上**。陈永仁靠“有人记得我”，突变就抽掉那个记得的人；刘建明的靶子是“没人记得我”，突变就一次次送来新的记得的人。一个被逼着从等待换成行动，自己去查、去拿证据、去天台；一个被锁在同一条路上，越走越深。

细看陈永仁的换法，很有意思。黄志诚死前，他的路是吊着的：靶子在他手里，路线在别人手里，他只能等别人替他走完。黄志诚一死，等没有用了，他第一次自己动手。他不再问“什么时候能回去”，而是先看眼前这一摊：谁是内鬼，证据在哪里，哪一个环节还能撬动。这是 D→E→S：先看卡点，再动土壤，新的身份最后才出来。只是他换得太晚，也换得太孤单。整部电影最让人难过的地方，不在他死，而在他死前已经走上了一条走得通的路：路是对的，土壤里却埋着一个他不知道的人。

刘建明正好相反。他手里一直握着路线，也一直在动手，看上去比陈永仁主动得多。可他从头到尾没有换过一次起手：每一次突变送来一个新的知情人，他的回应都一样，抹掉。突变一次次打在同一条路上，他就一次次用同一条路去接。被锁死的人，往往看上去最忙。

这部电影在内地上映的版本，结尾与香港版本不同，刘建明最后被警方带走。两个结尾哪一个更好，可以争；但从落点看，香港版本更狠：它让刘建明的路继续走下去，而不是由外力替他收场。

大白话例子：只有老支书知道的那块地。村里一户人家，几十年前分宅基地，是老支书拿着尺子在地头量的，量完说了一句“这块归你家”，没有立字据。几十年里没人提过这件事，因为老支书在，他记得。老支书去世了。第二年，隔壁说那块地本来是他们的。

突变砸中的是老支书，可塌下来的是这户人家：他们那条“有人能作证”的路，只有一个承重点。从这一天起，他们不得不换一种办法：去翻档案，去找当年在场的老人，去补手续。路断了，人就得换起手。换得过来，地还是你的；换不过来，就只能看着别人在上面盖房子。

◆ 六、落错了地方：突变成了事故

落点打准了是什么样，看过了两部。落错了是什么样？最省事的办法，是把一部好戏的落点挪一挪，看它塌成什么样子。

改写一：《秋菊打官司》的结尾，满月酒那天，不是公安来了，而是庆来在去镇上的路上出了车祸。突变照样砸在秋菊身上，而且砸得更重。观众会哭，会叹一声命苦。可散场时，没有人会站在那里发愣。因为这场车祸和她那条讨说法的路毫无关系，它没有回答她这一年里的任何一个问题，只是又添了一件苦事。苦是真苦，戏却断了。

改写二：满月酒那天，村长突发急病去世。这就近了一步：她要的那个说法，永远拿不到了。可它仍然差一口气。村长的死不是从秋菊的路上长出来的，是从外面插进来的。观众感到的是遗憾，不是茫然。

原作：落下来的，恰好是她自己一路告上去的那条路的终点。只有这一种落法，能让秋菊站在路口，同时得到和失去，而且说不出是谁对谁错。

三种写法，突变的着力点都是秋菊一家，幅度也差不多。差别全在落点。这正是第2章说的那几种烂戏，在落点这个问题上的样子：落点离人物的路太远，突变就成了一场事故，戏不是平了，就是只剩一惊。观众这时候常说一句话，“编剧又在虐主角”。“虐”字说得很准：那份苦是从编剧手里来的，不是从人物的路上来的。

这里可以用一次第5章的失败条件：拿掉突变，后面的戏还靠人物自己的逻辑走得通吗？拿掉《秋菊打官司》结尾那张片子，秋菊会怎样？大概是官司打完一级算一级，然后在村长的救命之恩面前慢慢放下。戏照样走得通，人物照样是那个人物。突变没有替秋菊干活，它没有把她救出麻烦，而是把她推进了一个更深的麻烦。这是合法的落法。

大白话例子：爷爷讲的那年大水。家里老人讲往事，你小时候大多听过就忘，唯独有几段，几十年后还记得。一个老人说：“那年发大水，水有这么高，淹了半个县。”孩子听完，点点头，跑去玩了。

另一个老人说：“那年发大水，冲走了你太爷爷刚盖好、准备给我娶亲的三间房。亲事黄了。我一个人去了城里，在铁匠铺当学徒。要不是那场水，我这辈子就在村里种地了。”

是同一场水。前一段讲的是水，后一段讲的是水打在了一个年轻人哪条路上：他本来要走的路是“盖房、娶亲、种地”，三间房就是那条路的承重点。水把它冲走了，他换了一条路。孩子记住的，从来不是水有多大，而是水落在了谁的哪条路上。

◆ 七、观众也是落点

前面讲的落点，都在剧中人身上。可第5章说过，认知突变首先推动的是观众。那么认知突变也有落点：它打在观众最依赖的哪条路上？

观众看戏，也有惯用的起手。看警匪片，大多数观众一进场，第一件事是分阵营：谁是警，谁是匪，谁好谁坏。先把这个格局立住，再看事情怎么推进。这是一种从 S 起手的看法，先认出这是个什么局面，再往下看。

《无间道》的认知突变，恰好打在这条路上。它在开场不久就把底牌亮给了观众：这个警察是匪，这个匪是警察。观众手里那张阵营表，从第一场起就不好使了。接下来九十多分钟，观众没法再靠“他穿什么衣服”来判断一个人，只能一遍遍去看：这个人是从哪片土壤里长出来的，他身上压着什么，他还能回到哪里去。观众被逼着换了起手，从先认局面，换成先看土壤。

所以《无间道》在观众身上留下的，不是“原来他是卧底”这样的谜底。谜底开场就给了。它留下的是一种更深的不安：一个人是谁，原来可以由一张纸、一个人、一次死亡来决定。这不安，正是它打在观众最依赖的那条路上的结果。

对比一下两种认知突变：《第六感》把突变压在结尾，打的是观众的“情节账”，谁是死是活；《无间道》把突变放在开头，打的是观众的“看人法”，凭什么判断一个人是谁。前一种让人想重看一遍，后一种让人想重新看一遍自己身边的人。

大白话例子：相亲先看条件的人。一个人相亲，习惯先看条件：学历、工作、房子、身高。条件对了，再见面；见了面，再看合不合得来。这条路走了几年，见了二十几个人，越见越累。

后来朋友带他去爬山，同行有个人，条件一样都不在他的单子上，可一路上帮他背包、在他崴脚时陪他慢慢下山。他回家想了一夜，想的不是“这个人怎么样”，而是“我这几年到底是怎么看人的”。那个人只是突变的着力点。真正被打中的，是他看人的那条路。

◆ 八、前人走到了哪里

落点这件事，前人从两头碰到过。亚里士多德在《诗学》里讲，悲剧最好的主人公，既不是十足的好人，也不是坏人，而是一个比一般人好些、却因为某种过失而陷入厄运的人。他看到了：厄运不能随便落在一个人身上，要落在和这个人自己有关的地方，否则只能引起厌恶，引不起怜悯与恐惧。这是“落点要和人物有关”的最早说法。

但亚里士多德把落点放在人物的“过失”上，也就是人物身上那处软的地方。第5章讲《寄生虫》时已经提出另一个判断：最狠的落点，往往不是人物最弱的地方，而是他最依赖、最得意、走得最稳的那条路。本章把它展开成一个设计问题：这条路靠什么承重，突变怎样才打得到那里。秋菊没有什么过失，她的路走得比谁都稳；陈永仁也没有，他只是守着一根绳子。突变打的，是他们站得最稳的那块地。

大白话例子：退休那天的老科长。一个在单位干了三十年的老科长，脾气急，嗓门大，这是他的软肋，同事背后都说。可这些年谁也没因为这个把他怎么样。真正把他打垮的，是退休那天：第二天早上七点，他照样醒了，穿好衣服，才想起没地方可去。没有人再叫他“科长”，没有人等他签字。

脾气是软肋，打一下疼一阵；那个每天有人等他签字的位置，才是他整个人压在上面的承重点。抽掉它，他得重新学怎么过一天。

麦基在《故事》里有一个被广泛引用的判断：真正的人物性格，要在压力之下的选择里才显露出来。他看到的是：突变要逼人物做选择。本章再多走一步：压力加在哪里，决定了逼出来的是哪一种选择。压在一个人不在乎的地方，逼出来的只是一个反应；压在他那条路的承重点上，逼出来的才是起手的更换。

莎士比亚的《李尔王》，几乎把这个道理演成了一部戏。李尔老了，要把国土分给三个女儿，分法是：谁说得最爱他，谁分得最多。大女儿、二女儿说得天花乱坠，小女儿考狄利娅只肯说：

Nothing, my lord.

李尔大怒，把她赶走。这一场戏把李尔的路摆得清清楚楚：他靠话语认人，谁说爱，谁就爱；他又靠身边那一百名骑士确认自己仍然是王，哪怕已经把国土交了出去。

突变不是从天上来的，是从他自己的分法里长出来的。两个女儿得了国土，转身就削他的骑士，一百个减成五十，五十减成二十五，最后问他：要一个干什么？这几刀，刀刀落在承重点上：话语原来不等于爱，骑士原来不等于王。

李尔被赶到暴风雨的荒野里。也正是在那里，他第一次说出了对“衣不蔽体的穷苦人”的同情，开始看见他做国王时从没看见过的那片土壤。他的起手换了，从“先认谁爱我”，换成“先看这个世界是什么样子”。换得过来，代价是一切。

◆ 九、设计纪律：怎样让突变落准

把这一章收拢，写戏的人在安排一次突变时，可以拿下面几条来量一量。几条的先后，也就是动笔时该问的先后：

1. **先找路，再找人。**别先问“让谁倒霉”，先问“这个人物靠什么在走”。他的目标、他的家底、他的路线，哪一样最离不开？那才是落点。
2. **找承重点，不找软肋。**软肋被打，人物会疼；承重点被抽，人物得换路。戏要的是后者。
3. **着力点可以不在落点上。**打在旁人身上、落在主角的路上，常常更狠。黄志诚之死、孩子的分数、老支书的去世，都是这一种。
4. **让突变从人物自己的路上长回来。**最准的落点，是人物亲手铺出去的路，绕一圈打回到他自己。秋菊的片子、李尔的分法，都是这样。突变来得可以随机，来路却最好和人物的路有一截重合。

5. **一种突变，几条路。**同一种突变落在两个人物身上，打断的路不同，逼出的起手也不同，人物就在这差异里显出各自的样子。《无间道》的身份消失，一个被逼着行动，一个被锁得更死。

自检问题。拿一部你最近看过的戏，或你自己正在写的东西，问四个问题：

- 主要人物惯用哪一种起手？他是先定目标的人，先跟着事情走的人，还是先摆前提的人？
- 戏里最大的那次突变，打断的是不是这条路？如果把它换成一场与他无关的车祸，戏会损失什么？如果说不出损失了什么，这次突变就落偏了。
- 突变的着力点和落点，是不是在同一个人身上？如果是，试着想想能不能挪开。
- 突变之后，人物换了起手吗？换成了什么？没换，是被锁死了，还是编剧忘了让他换？

这几个问题，也可以拿来看自己的生活。你这几年遇到的那件最难受的事，打断的是你的哪一条路？你后来换了起手，还是还在原路上使劲？很多人吃了一回大亏，下一回仍用同一种办法去吃，不是因为不长记性，而是没看清那一下落在了哪里。

◆ 十、打中之后

回到开头那两部手机。年轻人丢的是一部手机，老人丢的是一条路。落点不同，同一件事的分量就差了十万八千里。写戏的人懂得这一点，才不会把突变当成随手往人物身上扔的石头，而是像一个老练的拳手，看准了对方重心落在哪一只脚上，再出手。

可这一章一直在看一个人，或者两个人。真实的戏里，一次突变打中一个人之后，从来不会停在他身上。秋菊家满月酒上，坐着半个村子的人；黄志诚摔下来的那一刻，警队上上下下、韩琛手下的每一个人，都在那张网上。村长被带走

以后，村里人会怎样看秋菊？陈永仁死后，那些知道和不知道的人，又各自变成了什么样子？

一块石头落进水里，打中的是一点，荡开的是一片。突变打中一个人之后，怎样沿着人物之间的线，一层一层扩散成一张网，在每个人身上传导出不同的回应？这是下一章要讲的事。

带走的话

突变的落点有两个坐标，一个是人，一个是路；最准的落点，是抽掉人物最依赖的那条路的承重点，逼他换一种起手。

着力点可以不在落点上；最狠的突变，常常是人物亲手铺出去的路，绕一圈打回到他自己。

落点离人物的路太远，突变就成了事故：那份苦是从编剧手里来的，不是从人物的路上长出来的。

小　账

本章的日常例子（丢手机、孩子没考好、投诉、院墙、老支书与宅基地、那年大水、相亲、退休的老科长）都是虚构的设想。

《秋菊打官司》《无间道》《李尔王》的情节细节已逐条核对；《无间道》里刘建明删除卧底档案的确切时点，各方说法不一，正文只写“这一路上”，请读者对照原片（见附录二）。

“着力点”与“落点”的区分、路的“承重点”，是本书的工作概念，不是学界定论。

本章不主张突变必须打在主角本人身上，也不主张人物被打中之后一定换得过来；被锁死同样是戏。

对《无间道》内地版与香港版结尾的比较，只就落点设计而言，不评判两个版本的整体高下。

◆

12

第 12 章

传导：一次突变怎样扩散成一张网

这一章的问题

“奶奶走了”四个字落进家族群，有人订机票，有人问老房子的钥匙，早已离婚的前大伯母却买了桃酥——同一条消息，为什么在每个人身上走出完全不同的样子，还把这个家平时看不见的亲疏一下子全亮了出来？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：《东京物语》（1953）、《一出好戏》（2018）、老舍话剧《茶馆》（1957），并简单提及《寄生虫》（2019）。没看过又不想被剧透的读者，可以先看片，再回来读。〕

场　景　家族群里的那一夜

凌晨一点多，一个三十几人的家族微信群忽然响了。发消息的是一直留在老家陪奶奶的小姑，只有四个字：奶奶走了。接下来的半个小时，这个平时只转养生文章、过年抢红包的群，变成了一面镜子。

大伯第一个回：“我订最早一班飞机。”后面跟着航班号。二姑问的是医院手续办了没有，殡仪馆要不要先联系。在外地教书的堂哥发来一长串语音，没有人点开，大家都知道他在哭。三叔一直没出声，第二天中午才冒出一句：“老房子的钥匙现在谁拿着？”倒是离婚多年、名义上早已不算这家人的前大伯母，发来一句：她爱吃的那家桃酥，我买了带过去。

一件事，一个时刻。可这一夜过去，你对这个家知道的东西，比过去三十年加起来还多：谁和奶奶亲，谁和房子亲；谁习惯出钱，谁习惯出力；谁早就没了名分，却还留在情分里。这些东西平时一直都在，一次死亡，让它们在同一夜里全部显露出来。

本章要问的就是这件事：一次突变落下来，为什么不是“发生了一件事”，而是“一张网动了起来”？写戏的人怎样设计这种扩散，看戏的人又怎样读懂它？

第5章看过《寄生虫》的那场暴雨，讲的是突变“会”传导。这一章接着往下问：传导顺着哪些线走；为什么会有第二轮、第三轮；为什么最响的那根线偏偏是最细的；编剧又怎样替一次突变铺好它要走的那张网。

◆ 一、一石入网，不是一石入水

说起一件事的影响，我们最顺口的比喻是“一石激起千层浪”：石头落水，波纹一圈圈往外荡，越远越弱。这个比喻放到戏里不太好用，水是均匀的，故事的土壤不是水，是一张网。本书一直把 E 叫作“特征纠缠网络”，“网”这个字要当真：人和人、人和物、人和规矩之间，有一根根线连着。线有粗有细，有的绷紧，有的松垮，有的早就断了，只是没人发现。一次突变落下来，不会均匀散开，而是**顺着线走**：线粗的地方传得重，线松的地方传得轻，线断了，传不过去。

大白话例子：蜘蛛网。一只小虫撞上蜘蛛网，整张网都会抖一下。蜘蛛不是从“网抖了”知道有猎物，而是从“网怎样抖”知道猎物在哪、有多大。平时网挂在那里，你看不出哪根丝吃劲；一只虫撞上来，吃劲的那几根就自己亮了出来。戏里的突变就是这只虫，观众真正在看的，不是虫，是网怎样抖。

于是可以把本章的框架摆出来：**一次突变，是土壤上的一处变了；传导，是这个变化顺着纠缠网络走向每一个人物，在每个人身上逼出不同的回应；回应之间的差别，正是人物关系、阶层与性格的显露。**用三大方程来描述，传导是三个方程在同一件事上的连环作用。三者本是同时互生的，为了看清，这里拆开来说：

- E 一变，S＝F(D,E) 就得跟着变。同样的日子，落在变了的土壤上，局面已不是原来的局面。

- 局面一变，D＝G(S,E) 就得跟着变。每个人往哪走、先做什么、试探谁、放弃什么，都要重新排。
- 人一动，E＝H(S,D) 又跟着变。人物的回应沉淀下来，成了新的关系、新的规矩、新的欠账。网被改了。

改过的网，又是下一次传导要走的路。所以传导不是一下，是一轮接一轮。

还要先说清：传导里的差别，不是编剧派给人物、让每人各演一段的。先定好哪里要有人冷漠、哪里要有人痛哭，再回头找人物去填，那是派戏。网本来就长成那样，突变只是让它显露；好的传导，观众看完会觉得，这个人只能这样回应，因为他就是这样一路长过来的。

◆ 二、《东京物语》：突变之前，先让网轻轻抖一次

小津安二郎1953年的《东京物语》，故事简单到几乎没有故事。住在海边小城尾道的老夫妇周吉和富子，坐火车去东京看望成了家的儿女：长子幸一在东京郊区开诊所，长女开美容院；二儿子昌二战死已经八年，遗孀纪子一个人住在狭小的公寓里，在公司上班。另有三儿子敬三在大阪的铁路上工作，小女儿京子留在尾道当小学老师，陪着父母。

儿女们都很客气，也都很忙。幸一说好带父母逛东京，临出门来了急诊，计划就取消了；长女的美容院里人来人往，老两口坐在楼上，没处可去。兄妹俩凑钱把父母送去热海泡温泉，说是孝心，其实是腾出自己的日子。热海的旅馆一直闹到深夜，老两口睡不着，富子在海堤上站起身时晃了一下，像是头晕，他们提前回了东京。长女当晚另有安排，脸上不太高兴，老两口在东京竟然没地方住了：富子去了纪子的公寓，周吉去找老朋友喝得大醉，深夜被人送回长女家。

整个东京之行里，真正把他们放在心上的，是纪子。她向公司请了假，陪公婆去看东京；在那间小公寓里，向邻居借了酒来招待公婆。富子留宿的那一夜，劝她别再守着，找个好人再嫁。分别时，纪子往婆婆手里塞了一点零用钱。

到这里，全片还没有任何“大事”。可是小津已经做完了一件极要紧的事：**他让这张网先轻轻抖了一次**。两位老人突然进入儿女的日常，这本身就是一次很轻的土壤变化，它把网的样子先画给了观众：有血缘的儿女，把父母像包裹一样从这家递到那家，再递去热海；没有血缘的儿媳，伸手接住了。观众手里已经有了一张原图。等后面那次重的突变落下来，每个人的回应都能放在这张原图上对照着读。

这是传导设计的第一条纪律：**先画网，再落石**。没有原图，传导里的差别就无从读起；观众只会看见一群人在哭，看不见网是怎样抖的。

大白话例子：搬办公室的那一天。公司搬一次办公室。谁一早就去抢靠窗的工位，谁主动帮大家搬打印机，谁那天“正好”请了假，谁把自己的盆栽小心抱上车、却把公共的饮水机扔在原地。一件小事，没人放在心上。可半年后部门换了领导，如果你那天留了心，几乎能提前画出每个人的反应：谁会第一时间去找新领导，谁会先去打听别人，谁会默默把手头的活做好。那次搬家，就是一次轻抖。

◆ 三、母亲死去：一次突变，五条传导线

回尾道的火车上，富子身体不适，老两口在大阪下车，在敬三那里住了一晚。回到家没多久，富子病倒，昏迷不醒，电报发往东京。重的突变来了。小津几乎什么都不“演”，只是让它顺着网，一根线一根线走过去。

长子幸一。他是医生，赶回尾道看过母亲，很平静地告诉家人：怕是撑不过去了。丧事一办完，他就要赶回东京的诊所去。他不是不难过，而是这次突变落到他身上时，走的是他最粗、也最熟的那根线：职业。

长女。动身之前，她问哥哥要不要把丧服带上；哥哥说，带上吧。丧事后的饭桌上，她开口要母亲的衣物留作纪念，又说，最好今晚就动身回东京。她的线走的是“物”和“时间”：东西怎样分，日子怎样排。这根线粗，所以传得快，快到让人心里发凉。

三子敬三。他赶到时，母亲已经走了。法事上他坐不住，走到外面，说起一句意思和“子欲养而亲不待”相近的老话。他的线是“迟到”：突变传到他身上，成了后悔，后悔却也只是一阵。

小女儿京子。她是唯一一直守在父母身边的孩子。哥哥姐姐们匆匆离开后，她憋不住了，对纪子说他们太自私。她的线是“在场”：她天天在，所以她看得见别人不在。

纪子。名分上，她是和这个家关系最薄的人。丈夫死了八年，她和平山家之间，只剩一个“儿媳”的名义。可她留得最久。兄妹们都走了，她还多住了几天，陪着公公，帮着收拾。

把这五条线并排放，就会看见：一次死亡，在一个家里传出了五种结果。职业的、物的、迟到的、在场的、情分的。这五种结果，没有一种是编剧额外安上去的；每一种，都能在前面那次东京之行里找到来路。幸一取消出游、长女送父母去热海、敬三只在大阪见过父母一面、京子守在尾道、纪子请假陪逛。原图早已画好，重的突变来时，网只是照着原图抖了一遍。这就是“合理”在传导里的样子：每一条线的回应，都由那个人自己的土壤生成。这也是第二条纪律：**每一条线，只走人物自己的土壤**。

大白话例子：家里的狗走丢了。同一条消息落进一家四口：爸爸先去物业调监控；妈妈在小区群里发寻狗启事，配了三张照片；爷爷念叨早说过出门要拴绳；上初中的女儿什么也没说，夜里一个人沿着平时遛狗的那条路走了三遍。四种回应，没有一种是“狗丢了”这件事教给他们的。爸爸一向管办事，妈妈一向管张罗，爷爷一向要说一句“我早说过”，而那条狗和女儿之间，一向有一根大人看不见的线。

◆ 四、最响的那根线，为什么是最细的那根

只看到这里，《东京物语》像是在批评子女不孝。小津高明的地方，是他不肯停在这里。京子对纪子抱怨哥哥姐姐太无情，纪子替他们说话：孩子长大了，

有了自己的家、自己的日子，和父母慢慢就远了，这不是谁坏，谁都会这样；她甚至说，自己将来大概也会这样。京子说，这世道真叫人讨厌。纪子笑了笑，应了一声：是啊，尽是些不如意的事。

这一段，等于把观众手里的账又改了一笔。观众本来准备站在京子这边，给长子、长女判一个“不孝”；纪子把差别从“人品”挪到了“网的长法”上：儿女们的线不是被谁剪断的，是这些年在东京一点点长偏的，主线早已连向各自的家、诊所和美容院。母亲的死传到他们身上很轻，不是因为他们心硬，而是那根线已经被各自的日子拉细了。阶层、城乡、谋生，全在这根线的粗细里。

接着是更深的一笔。周吉谢谢纪子，说她待老两口比亲生儿女还好，劝她忘了昌二，趁早再嫁。纪子却说，自己没有他们想的那么好：有时候好几天都想不起昌二；她说自己其实很自私。周吉听完，把富子留下的一块手表送给了她。

传导到这里，出现了本章最要紧的一个现象：**最响的那根线，是最细的那根**。按名分，血缘最粗，儿媳最细；按传导，恰恰倒过来。观众进场时，手里是一本“名分账”：亲生的儿女最亲，守寡的儿媳是外人。一次死亡传过去，交出来的是另一本“情分账”。这正是第3章说的两本账，只是这一回改的不是一个谜底，而是一家人之间谁和谁真的连着。

传导的意外，最好的来处，不是谁做了一件莫名其妙的事，而是名分最细的线响得最重。可这份意外同时又是合理的，那根细线响得重，是东京之行一早就铺好的：请假、借酒、塞钱。意外与合理，来自同一处。还有一层更细的：纪子说自己“自私”，是一次很小的认知突变，打在周吉身上，也打在观众身上。我们刚把她认作全片唯一的好人，她自己却把这块牌子摘了下来：她也有想忘掉的时候，却还是来了。这一笔让纪子从“好人”变成了“一个人”。

大白话例子：小区里的那只流浪猫。小区里有只橘猫，名义上“归”三楼那户人家，当初是他们在业主群里说要认养的，猫窝也放在他们楼下。有一年冬天，猫死了。三楼那户在群里发了一句“唉，可惜了”，第二天就没再提。真正难过的，是夜班保安老周：这几年每天夜里十二点，他都蹲在楼道口给猫倒一把

猫粮，跟它说几句话。猫死后好几天，他交班时还习惯性地往那个角落看。认养是名分，喂猫粮是情分，一只猫的死，把这两本账分开了。

◆ 五、第二轮：突变改的不只是人，是网

传导如果只走一轮，就只是一群人各自表了态。那块手表，是这次传导的第二轮：母亲的遗物没有留在儿女手里，而是递到一个名义上最该离开的人手上。同一场谈话里，周吉还亲口许她不必再守，去过自己的日子。一边把她松开，一边又把她系上，网被重新打了结。

这就是 E＝H(S,D) 在戏里的样子：人物的回应沉淀成新的土壤。中心没了；东京的儿女回到了各自的网里；京子和父亲留在一座变空了的房子里；纪子名分上被松开，情分上被那块表系住。结尾，纪子坐上回东京的火车，手里捧着那块表。京子在学校里，看着窗外的火车开过去。周吉一个人坐在家里，邻居路过，说一个人一定很寂寞吧；他说，往后的日子会觉得很长。全片没有一声嚎哭，网却被整张重画了。这才是一次突变真正走完的样子。

对照许多电视剧里的死亡戏：葬礼上人人痛哭，演员轮流献上一段情绪，下一集生活照旧，谁和谁的关系都没换样子。哭得再响，网没动，回写就没有发生。所以第三条纪律是：**让传导至少走两轮，走到网改了为止**。关系换了，规矩换了，东西换了手，哪怕只是一块表换了主人。

大白话例子：老家拆迁。老街要拆迁的消息传下来，第一轮，每个人都表了态：老人舍不得，年轻人盘算面积，租户四处找房子。第二轮才是真的。兄弟几个坐下来分补偿款，二十年前谁借了谁的钱、当年谁出钱给父母看病，这些从没摊开过的旧账全被翻了出来。一年后再看，大哥和三弟不说话了；一直照顾父母的二姐，第一次被所有人当面认了这份辛苦；年夜饭从老屋搬到了二姐家。让一家人从此不一样的，是第二轮。

◆ 六、《一出好戏》：一次世界突变，一轮轮传成新秩序

《东京物语》里，突变是一个人的死，网是一个家。黄渤导演的《一出好戏》把尺度放大：突变是一场海难，网是一整个公司，传导要一轮一轮地走，走出好几种秩序来。

马进是公司里一个普通职员，欠着同事的钱，和远房表弟小兴一起在城市底层挣扎，靠买彩票做着翻身梦。公司组织出海团建，就在船上，马进得知自己中了六千万的头奖；下一刻，一道巨浪打翻了船。众人困在一座荒岛上，和外界断了联系，又因为新闻里一直在说陨石要撞地球，便以为外面的世界也许已经没了。这是一次干净利落的世界突变，海浪不挑人；可它一落下来，就顺着这群人带上岛的那张网走。

第一轮：最细的线承了重。在城里，这张网的主线是公司的层级：张总是老板，下面是经理、职员，再往下，是给公司开车的小王。到了岛上，没有人需要一个会签合同的人，人们需要的是会找吃的、会生火、会抓鱼的人。小王会。他从网的最边缘一步走到了中心，找到了食物，也开始分配食物；不听话的，就没得吃。张总被晾在一边，还受了不少屈辱。这正是传导的一个规律：**一次大的世界突变，不只让网抖，还会改每根线的粗细。**观众看见司机成了王，会笑，也会愣一下：原来城里那套排序，只是一种土壤上的排序。

第二轮：旧线找到了新的接头。张总和一批人在岛上发现了一艘搁浅的大船，有物资，也有渔具。他带着愿意跟他走的人住到船上，另立了一套规矩：用扑克牌当钱，干活挣牌，拿牌换东西。张总在城里最粗的那根线，是做生意、定规矩的本事；海难把它暂时压住，大船一出现，它就找到了新的接头。突变改了线的粗细，却改不掉人物身上最深的那几根线。观众看着张总发牌，会觉得，这就是他。

第三轮：轮到那根最不实际的线。对马进来说，这次突变落下的最重一击，不是饥饿，是那张彩票：兑奖有期限，九十天。别人在岛上建秩序，他一心只想回去兑奖，几次逃离都没成，被众人取笑。彩票过期前后，天上下了一场鱼雨，

岛上不再缺吃的。马进和小兴拿鱼换来手机和电线，修车出身的小兴有一双巧手，让岛上通了电，大家终于能在手机里看见家人的照片和视频。

这里要老实说一句：鱼雨是一个巧合，而且是一个解了围的巧合，按本书的尺子，它站在危险的位置上。它之所以没有变成作弊，是因为它只解了“饿”，没有替任何人结算“谁说了算”。把鱼变成手机、电线和人心的，是马进的盘算和小兴的手艺；换了别人捡到这些鱼，岛上的秩序不会因此翻过来。巧合给了料，局面是人物自己走出来的。

这一轮打开的，是人和远方的家人之间的那根线：小王管肚子，张总管交换，马进和小兴接通的是念想。三轮传导下来，同一次海难，先后让力气的秩序、交易的秩序、念想的秩序显露出来；每一种，都是某个人物在城里就有的那根线，在荒岛的土壤上找到了承重的位置。

大白话例子：抛锚在山路上的大巴。一车去郊游的同事，大巴在山路上抛了锚，手机没信号，天快黑了。第一个钟头，平时说话最有分量的部门经理一点用都没有，大家全围着司机师傅转；第二个钟头，财务部的大姐把每个人包里的吃喝清点一遍，按人头分好；再往后有人开始发慌，倒是最爱讲段子的实习生带着大家一首接一首地唱歌。回到公司，经理还是经理，可那一晚之后，大家看司机、看财务大姐、看那个实习生的眼光，再也不完全一样了。

◆ 七、认知突变也会传导，而且有闸门

《一出好戏》还有一次突变，比海难更值得细看。岛上的日子安定下来以后，马进、小兴和小王在岛的另一边看见海上有船经过。这是一次认知突变：外面的世界一直都在，变的是知道这件事的人。可这一回，传导被拦住了，马进和小兴把看见船的事瞒了下来。回到城里，他们是欠债的职员和修车的穷小子；留在岛上，他们是这里最受拥戴的人。小王把消息说出去，两人反过来说他疯了。

这一段把传导里最隐秘的一层翻了出来：**认知突变，传到谁那里、不传到谁那里，本身就是一张网，而且有人握着闸门。**世界突变很难拦，暴雨淹谁不淹

谁，由地势决定；认知突变却可以拦：压下来，只告诉一部分人，把说出真相的人说成疯子。拦住了，一座岛上就同时存在两本账，谁握着闸门，谁就握着整张网。

马进后来改了主意。良心压着他，他和小王等人谋划，让那艘大船烧起来，用火光去招路过的游轮，岛上的人得救了。这把火很要紧：船本来就从岛的另一边经过，这是前面早已交给观众的一笔；救援之所以到来，是因为一个握着闸门的人，自己把闸门打开了。突变来自外面，结算出自人物自己的选择。

至于小兴，不少观众觉得他后半段的转变来得急。那个在城里谁都看不上的修车小伙，在岛上第一次被所有人需要，“回去”传到他身上的分量，和传到别人身上的不是一种分量；来路是有的，银幕给它留的篇幅够不够，观众各有判断。

大白话例子：公司要被收购的消息。公司要被收购，消息先到了几个高管手里，他们没有马上公布。那几个星期，有人悄悄把手里的期权算了又算，有人提前给自己的人安排了位置，底下的员工照常加班，什么都不知道。公告发出来那天，一层楼的人都愣住了。回头再看那几个星期里高管们的一举一动，全换了意思。认知突变传得慢、传得不均的那段时间，往往就是一张网被悄悄重新分配的时间。

◆ 八、传导的三种坏法

讲了传导怎样做好，再看它怎样做坏。对照第2章说的三种烂戏，传导大致有三种坏法。

第一种，均匀传导。突变落下来，人人一个反应：大楼一倒，镜头扫过一张张同样惊恐的脸。人多，网却没了，只剩一池水，差别为零，什么也不显露。这是“平”。

第二种，编剧之手传导。人物的回应不是从他自己的土壤里生成的，而是剧情需要：一个一直温和的人，因为后面要有一场冲突，突然在葬礼上翻脸。回应

的方向是编剧定的，不是网定的，观众心里会觉得“这人怎么了”。这是“假”。

第三种，一轮即停。人物表了态，然后什么也没留下：关系没变，规矩没变，东西没换手，第五节说的那些葬礼戏就是这样。这是“只剩一惊”。

这三种坏法，可以合成一个简单的检验，不妨叫它**换石检验**：设想把这次突变换成另一块分量相当的石头。母亲不是去世，是重病住院；荒岛不是海难造成的，是一次长期断航。然后问：传导出来的差别，大体形状还在不在？

如果还在，长子还是会先想到工作，纪子还是会请假赶来，司机还是会在第一轮占上风，那么这些差别属于网，突变只是让它显露。如果一换石头差别就全没了，人物的回应只能由这一次突变的特殊内容来解释，那就要小心：可能不是网在显露，是编剧在派戏。

换石检验是第5章那条失败条件在传导上的一个特例：那条问拿掉突变，戏还走不走得通；这一条问换掉突变，人物之间的差别还在不在。两个问题指向同一件事：突变只管来，走的路要由人物自己的土壤来铺。

大白话例子：换一块石头试试。回到第三节那条走丢的狗。换一块石头：要是丢的不是狗，是女儿新买的自行车在楼下被偷了，这一家人多半还是那几种反应：爸爸去调监控，妈妈在群里发消息，爷爷说早说过要锁好，女儿一声不吭地沿着小区找了一圈又一圈。那么这几种反应，说的是这一家人，不是那条狗。

◆ 九、前人走到了哪里

人物在变故里显出本色，这个道理古人早就懂。金圣叹批《水浒》，最称道的就是一百零八个人写出了一百零八样性格。第11章讲过麦基那个判断，压力之下的选择显露人物，并补了一句：压力加在哪条路上，决定逼出哪一种选择。这些说法都站在“人物”这一边，变故是一块试金石，试出一个人是什么成色。本章接着第11章往下走，再走两步。

第一步：传导里显露的，不只是每个人各自的成色，更是**人和人之间的线**。幸一冷静，长女急着分东西，单看只是两种性格；放在同一次死亡的传导里并排看，显露出来的是一个家里的线怎样长偏了。试金石一次试一块金子，传导一次显出一整张网。第二步：传导不止于显露，它还**改网**。选择做完了，选择本身沉淀成新的土壤：一块表换了主人，一座岛换了三种秩序。这就是123原理的第③步，回写。第11章关心压力落在谁的哪条路上；本章关心的是，选择之后网成了什么样，下一次突变又会顺着哪些新的线走。

老舍的《茶馆》可以看作传导设计的一个极端：三幕戏，从清末到民国初年再到抗战胜利以后，时代的每一次巨变都没有正面上台，观众看见的，只是它们传进一间茶馆之后的样子：墙上“莫谈国事”的纸条贴了一幕又一幕；掌柜王利发为了活下去，一次次“改良”；秦二爷实业救国的那根线，最后被时代整根扯断；末尾，三个老人给自己撒起了纸钱。大时代一次也没露面，它的每一次突变，都从一个小茶馆的网里走了一遍。这是把“先画网，再落石”做到了底：网画得够细，石头连露面都不必。

大白话例子：街口那家开了三十年的小卖部。老板娘从不谈新闻。可哪一年开始收手机支付，哪一年门口多了快递柜、她多了一份代收的活，哪一年隔壁开了便利店、她把开门时间从早七点挪到了早六点，街坊们都看在眼里。外面的世界变了多少回，从她的货架上一样一样都看得出来。

◆ 十、拿去用：五条纪律，一个练习

把本章落成几条可以拿去用的纪律：

1. **先画网，再落石**。重的突变来之前，先让网轻轻抖一次，把人物之间的线交给观众。《东京物语》的东京之行，就是母亲之死的原图。
2. **每一条线，只走人物自己的土壤**。回应的差别要从人物的来历里生成，不要为了场面需要临时派给他。拿换石检验去试：换一块分量相当的石头，差别还在，才是网的差别。

3. **让最细的线响一次。**名分最薄的那个人，往往是传导里最好的意外来源；但那根细线响，要有前面铺好的来路，否则就成了编剧之手。
4. **让传导至少走两轮。**第一轮是表态，第二轮才改网：东西换手，关系换位，规矩换了。只走一轮，就只剩一惊。
5. **看清认知突变的闸门在谁手里。**世界突变难拦，认知突变可以拦。谁先知道、谁瞒着、谁被说成疯子，这张“知道的网”本身就是一条传导线，常常比世界突变那条更有戏。

再给一个练习。**看戏时，问四个问题：**

1. 这次突变落下来之前，戏有没有让我看见这张网？我手里有没有一张原图？
2. 每个人物的回应，能不能在他前面的戏里找到来路？哪一个回应让我觉得“这人怎么了”？
3. 哪一根名分上最细的线，响得最重？它响，有没有铺垫？
4. 突变之后，网变了没有？谁和谁的关系换了，什么东西换了手？

写东西时，做一个小练习：选一个你熟悉的场子，一个家、一个班组、一个微信群，写下五个人，每人一句话，写他和其他人之间最粗、最细的那根线。然后放进同一块石头：一个人病倒，一笔钱从天而降，一个秘密被说出来，分别写下每个人在第一个小时、第一个星期、第一年里的回应。写完再换石，看差别还在不在；再数一数，一年以后有几根线换了粗细，一根也没换，就还只是一次表态。生活里也一样：下一次身边发生一件大事，留意它顺着哪些线走了，平时看不见的那张网，在那几天里几乎是自己画给了你。

最后，回到场景里那个家族群。那一夜，所有人同时收到了同一条消息，传导虽然不均匀，起点却是平的。可很多时候不是这样：小姑也许早三天就知道奶奶不行了，她没有说；三叔问钥匙那天，也许早就知道老房子要拆。《一出好戏》里，马进看见船的那一刻，世界一点没变，变的只是谁知道了什么，可就是

这一笔认知突变，把整张网悄悄翻了过来。一部戏里，世界突变和认知突变往往是两条交错编排的序列；谁先知道、谁后知道、观众站在哪一边，决定了同一次传导在银幕上和在观众心里会传出完全不同的东西。这是第13章要拆开的事。

带 走 的 话

一次突变不是往水里扔石头，是往网上落虫：它顺着人与人之间的线走，在每个人身上逼出不同的回应，这些差别交出的，是这张网本来的样子。

好的传导只走人物自己的土壤，名分最细的那根线响得最重，往往就是最好的意外；而且至少要走两轮，走到网被改过为止。

小　账

本章家族群、搬办公室、走丢的狗与被偷的自行车、流浪猫与保安老周、老家拆迁、大巴抛锚、收购消息、街口小卖部等日常例子，均为构想场景，无真实原型。

《东京物语》《一出好戏》《茶馆》的情节均为转述，未引原台词；长女要的是母亲哪一件衣物、《一出好戏》里烧船的火最后由谁点着等细节，各来源说法不一，正文已写得概括，请读者对照原作（见附录二）。

“先画网，再落石”“名分账与情分账”“换石检验”“认知突变的闸门”是本书的工作说法，不是学界定论。

本章不主张《东京物语》是在批评子女不孝，也不主张传导里的差别可以离开人物来历单独成立；说鱼雨“没有越界”，只是说它没替人物结算，不是说这个巧合无可挑剔。

◆

13

第 13 章

双序列：世界突变与认知突变怎样交错

这一章的问题

母亲在电话里急着说“你爸买菜到现在还没回来”，你正要往家赶，才想起父亲已经走了三年——一部好戏，为什么偏要让“世界变了”和“我知道的变了”这两种出事交替着来？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：《误杀》（2019）、《父亲》（2020），并简要提及《唐山大地震》（2010）、《你好，李焕英》（2021）。没看过又不想被剧透的读者，可以先看片，再回来读。〕

场　景　电话里的那一秒

晚上九点，你接到老家母亲的电话。她的声音有点急：“你爸下午出去买菜，到现在还没回来。”

你的心一下子提起来。天黑了，老人一个人在外面，会不会摔了，会不会走丢了。你已经在想该给谁打电话、要不要连夜往回赶。然后，大概过了一秒，你想起来：父亲已经走了三年了。

那一秒之前和那一秒之后，你面对的是两种完全不同的“出事了”。之前，你以为是世界出了事：一个人没有回家，你得去找他。之后，你明白是认知出了事：世界一点没变，变的是母亲脑子里的那本账。你要赶去找的，不再是父亲，而是她。

同一个电话，同一句话，你身上却先后发生了两种突变。第5章把它们分开过：一种是世界突变，土壤真的变了；一种是认知突变，土壤没变，变的是有人知道了什么。那一章留下一句话：好戏往往把两条突变序列交错编排。

本章就来拆这句话。为什么一部好戏不满足于一种突变，偏要两种交替着来？两条序列各自推动什么？它们在哪里相交，相交的时候，戏里戏外的人分别发生了什么？

◆ 一、两条序列：一条推人物，一条推观众

先把本章的回答摆出来：**世界突变主要推动人物，认知突变主要推动观众。一部好戏里，这两种突变不是各来一次，而是各成一串，交错着往前走。两串交叉的地方，就是戏最“响”的地方。**为什么要两串？因为它们推的不是同一样东西。

世界一变，人物脚下的地就换了。用三大方程来说，E 变了，D＝G(S,E) 跟着变：人物原来那条路走不通，得重新试、重新比、重新选。人物被推着走，戏就有了行动。

认知一变，观众手里的前提就换了。世界上的事一件没多，一件没少，观众却得把看过的戏重新记一遍账。这是第3章讲过的两本账。观众被推着重算，戏就有了回味。

只有世界突变的戏，事情一件接一件，热闹，但观众只是跟着跑，看完就散；只有认知突变的戏，翻底一次接一次，聪明，但人物像是被摆在棋盘上的子，自己不动。两条序列交错起来，人物在一条线上被推着走，观众在另一条线上被推着算，走和算互相咬合：人物走出一步，观众得重算；观众算明白一层，又看出人物下一步的分量。

放进123原理里看，两条序列还各有各的合法位置。世界突变最适合放在第①步，当人物麻烦的来源：一场死亡、一次失业，矛盾从这里开始累积；它不能放在第②步替人物结算，暴雨、病倒、天降神兵替人物了结局面，是作弊，第14章会细说。认知突变不同。它落在观众身上，可以就是观众那一轮的第②步：观众身上攒了很久的别扭，在这一刻找到出口，逼出了新的理解。前提是揭出来的那一笔早已在场，一直埋在土壤里，只是观众没有记上账，而不是作者临时塞进

来的。这正是第3章的两本账：真正替观众结算的，是那片一直在场的土壤，突变只是把灯打开。

大白话例子：下棋。你和人下象棋。对手落下一个子，棋盘上的局面真的变了：你的马被别住了，原定的路线走不通，你得换一套打法。这是世界突变，它推着你走下一步。

又下了几步，你盯着棋盘发呆，忽然看懂了：对手三步之前挪的那个不起眼的兵，是在给车让路，一个杀招早就摆在那里。这一刻，棋盘上一个子也没动，可你眼里的整盘棋全变了。这是认知突变，它推着你把前面几步重算一遍。

会下棋的人都知道，一盘好棋就是这两种“变”交替着来：对手走一步，你看懂一层；你看懂一层，又发现他刚才那一步比你以为的更狠。只有其中一种，棋就下不出味道。

◆ 二、交点：三个人各走各的路

两条序列交叉的地方，还藏着一件更细的事：在那个点上，写戏的人、戏里的人、看戏的人，各走各的路。用本书的“六路径”来说，任何人面对一件事，都要从某一维起手。

写戏的人常常倒着写。先定靶子：结局是什么，观众最后要落在哪里；再盘家底：手里有哪些人物、关系、伏笔；最后定路线：这条路一场一场怎么铺。这是 S→E→D，达成一个目标结构的路。

看戏的人只能顺着看。一场接一场跟下去，让人物和局面慢慢显露，再往回推想背后的来历。这是 D→S→E，理解一个人、一段经历的路。

到了交点，看戏的人被迫换路。一次认知突变落下，他得先清点前提，再沿着链条把事情重走一遍，结论最后才到。这是 E→D→S，审案和论证的路。

第3章讲过观众在结局处“被换了起手”。本章要补的一点是：这次换路，并不是随便在哪里都能发生的。它发生在两条序列的交点上。世界突变把人物推到一个新位置，观众跟着看；认知突变在这个位置上补出一笔前提，观众被逼着

回头清点。作者倒着写下的那一套，就在这一刻和观众顺着看到的那一套撞在一起。作者和观众的起手错位，是好戏的发动机；错位最大的地方，就是交点。

大白话例子：一顿被安排的和好饭。老周和老李闹翻两年了，共同的朋友老王想让他们和好。老王的做法一定是倒着来的：先想好两人碰杯那一刻的样子，再盘手里的东西，老李最爱吃的那家馆子、一位两人都敬重的老同学，最后排路线：跟老周说是老同学过生日凑一桌，跟老李说是有件正事商量，座位一左一右挨着。这是 S→E→D。

老周那天是顺着过的：老王问了两遍他周六有没有空；订的是个四人小包间；老同学打电话说堵车，要晚到半小时。一件一件，他都觉得有点怪，但都说得过去。这是 D→S→E。

包间门一开，进来的是老李。这是一次世界突变：最不想见的那个人，就坐到了身边。紧接着是一次认知突变：他一下子明白，这一整顿饭都是安排好的。于是他端着茶杯愣在那里，脑子里已经在倒着清点：怪不得问了两遍有没有空，怪不得包间只有四个座。这是 E→D→S。老王倒着写，老周顺着过，两条路在包间门口那一下撞上。

◆ 三、《误杀》：一个看了上千部电影的父亲，给警察剪了一部片

要看两条序列怎样交错，2019年的《误杀》几乎是一份现成的示范。它特别的地方在于：戏里有一个人，干的正是编剧的活。故事放在东南亚的一个小镇上。李维杰在镇上开一家小小的网络设备公司，只念到小学，却是个看过上千部电影的影迷，什么事都爱拿电影来比。他有妻子阿玉，两个女儿，大女儿平平，小女儿安安。

第一次世界突变。平平参加夏令营时，被一个叫素察的男孩下药侵害，还被拍了视频。素察的母亲拉韫（一译拉玟）是当地警察局长，父亲正在竞选市长。素察拿着视频要挟平平，逼她再见面。李维杰出门在外的那一天，素察来到李家，冲突之中，素察死了。等李维杰回到家，事情已经发生了。

这一下，这个普通小户人家的土壤整个换了：从前，他们最大的烦恼是生意和孩子的学费；现在，脚下是一具尸体，对面是全镇最有权力的一家人。注意这次突变放的位置：它是一切麻烦的来源，放在123原理的第①步，矛盾从这里开始累积。没有人用它来替人物解决任何问题。

接下来，李维杰开始写戏。他的起手，和编剧一模一样，是S→E→D：先明靶子，一家人谁也不能出事；再盘家底，他看过的那些电影、小镇上认识他的人、能留下凭据的车票和账单；最后定路线。他带全家去外地走了一趟，处处留下证人和票据，然后让全家人一遍又一遍地对口供，把哪天去了哪里、吃了什么、看了什么，背得滚瓜烂熟。这个不在场证明的要害，是在时间上做手脚：事情是真的，日子却被挪动过。这套办法，用的正是电影剪辑的道理：把不同时间的镜头接在一起，看的人会自己补出一段连贯的故事。

也就是说，李维杰在给警察制造一次认知突变。准确地说，是制造一本假的第一本账。他要警察记下的账是：那天晚上，这一家人根本不在场。

警察走的是另一条路。拉韫丢了儿子，她先清点前提：儿子最后出现在哪里，车去了哪里，谁和他有过节；再沿着链条一段段重走；结论最后到场。这是E→D→S。她是一个真正的好侦探，也正因为如此，她和李维杰的较量，就是两种起手的较量：一个倒着写，一个倒着查。

那么观众站在哪里？这是《误杀》编排得最巧的地方。观众亲眼看见了那天发生的事，世界那条线上的真相，观众从头就知道。观众不知道的，是李维杰手里还有几张牌。于是整部电影里，观众被放在了一个夹层：比警察知道得多，比李维杰知道得少。

警方把一家人分开审问，手段越来越重，最后逼小女儿安安说出了埋尸的地方。人们挖开那座坟，所有人都以为下面是素察。挖出来的，是一只羊。

这是一次认知突变，可它在两个人群身上传导出的东西完全不同。对警察和拉韫来说，它打碎的是一条眼看就要闭合的证据链；对观众来说，它打碎的是“我已经知道全部真相”的那份自信。观众本来以为自己站在知情的一边，此

刻才发现，自己也是李维杰这部戏的观众之一。那个小学文化的父亲，比我们多想了一步。

大白话例子：家长会上的那张成绩单。孩子期中考砸了，回家前把成绩单上的分数改了，改得天衣无缝。爸爸看了，点点头，还夸了两句。妈妈多问了一句，孩子对答如流，连哪道题怎么错的都编好了。

站在一旁的你，是孩子的姐姐，你亲眼看见他改分数。你以为自己是全家唯一知道真相的人。直到家长会那天，班主任笑着对你爸说：“这孩子挺老实，上次考砸了自己先来找我，说想让我帮他瞒一阵，等他下次考好了再跟家里说。”

你这才知道，弟弟那一手，不只是骗爸妈。他早就把老师那条线也安排好了。你以为你站在戏台旁边，其实你也在台下。

◆ 四、《误杀》的结尾：做出来的认知突变，变成了真的世界突变

《误杀》如果停在挖出那只羊的地方，它就是一部漂亮的智斗片：一个小人物用电影里学来的手法，赢了全镇最有权势的一家人。观众会很爽，散场时会说“这爸爸太聪明了”。可它没有停在那里。

挖坟那场戏之后，事情开始往另一个方向传导。警方对这一家人的逼供、当众挖坟的举动，局长一家的权势、此前积下的种种旧怨，在小镇上一层层翻出来。李维杰编出来的那本账，被越来越多的人当了真：在他们眼里，这是一个被权力欺压的老实人家。民众聚集抗议，事态一路升级，最后演变成一场骚乱。

请注意这里发生了什么。李维杰制造的，原本只是一次认知突变：世界上的事一件没变，素察确实死了，尸体确实被藏了起来，变的只是警察和镇上的人“知道了什么”。可当足够多的人按照同一本假账去行动，这本账就不再只是账了。它沉进了小镇的土壤，长出了真的人群、真的冲突、真的伤害。认知突变，转成了世界突变。

用三大方程来看，这正是 E＝H(S,D) 的一个显眼例子。一个显露出来的说法（S），加上一群人据此采取的行动（D），会反过来改写土壤（E）。说法本身没有重量，被许多人当真并照着去做的说法，就有了重量。

就在这个点上，两条序列第一次真正碰到了李维杰自己身上。之前，世界突变推着他走，他再去给别人制造认知突变，他一直站在两条序列的外面，像一个导演。现在，他自己编的那场戏变成了真的世界，砸回到他脚下。他必须面对一个问题：这部戏，要不要由我来收?

电影的结尾，李维杰选择了自首。这个结尾在观众中有过不少讨论，有人觉得它收得太“正”，像是为了某种要求硬加上去的。这种感受值得认真对待，因为它碰到的正是两条序列怎样收束的问题。

这里要把第5章的失败条件用对：它拿掉的是突变，不是人物的选择。收尾这一段里的那次世界突变是骚乱，所以要问的是：拿掉骚乱，李维杰还有没有走向自首的来路？有，只是窄。素察是怎么死的、尸体去了哪里、那本假账是怎样一笔一笔编出来的，这些他从头到尾都清楚；他为保全家人做下的每一件事，都在他自己的账上记着一笔。没有骚乱，这笔账也压在他身上，只是可以压得更久、更深。骚乱没有替他做选择，它只是把这笔账从心里砸到了眼前，逼他此刻结算。所以自首是人物自己走出来的回写，不是骚乱替他结的账；骚乱是把他推进麻烦的那一下，坐在第①步。

自首让那次认知突变回写到了人物自己身上。李维杰原先的路是S→E→D：靶子是保全家人，一切都为这个靶子服务。骚乱这次世界突变，正好打在这条路上：他发现自己的靶子在保全一家人的同时，搅动了整个小镇。他换了起手。这是一次合格的回写，落到了他“我是谁”的那一层：从一个替家人写戏的导演，变回一个要为自己做过的事付账的普通人。

也要公允地说：这一笔在前面的铺垫，比中段那套不在场证明薄。观众看得出他精明，看得出他爱家，至于他心里一直压着一笔“欠账”，前面给的笔墨不算多。所以有人觉得硬，并不全是挑剔，这一点可以争。它恰好是一条设计上的教训：**一个人物在结尾换起手，前面就得让观众看见他原先那条路上的裂缝**。裂缝铺得越早，换得越像人物自己的选择；铺得越少，越像作者的手伸了进来。

大白话例子：业主群里的一句话。你家楼上漏水，物业推来推去不肯管。你憋着火，在业主群里说了一句：“听说物业经理是开发商老板的亲戚，什么都能压下去。”其实你只是听楼下大爷随口提过一句。

第二天，这句话被转了好几个群。第三天，有人去物业办公室拍桌子，有人拉横幅，还有人把物业经理家孩子的学校也翻了出来。

你本来只是想让别人换一个看法，结果大家照着这个看法去做了事，事情就成了真的。到了这一步，你是继续躲在群里，还是站出来说一句“那话我没核实过”？前一种，你的那句话替你出了气；后一种，那句话回写到了你自己身上。很少有人觉得后一种痛快，可大多数人心里清楚，哪一种才算把事收住了。

◆ 五、《父亲》：把观众关进认知突变里

《误杀》里，观众站在夹层：比警察知道得多，比李维杰知道得少。2020年的《父亲》做了一件更狠的事：它把观众关进了剧中人的认知里，不给一扇窗。安东尼年过八旬，住在一套宽敞的公寓里。女儿安妮来看他，告诉他自己要搬去巴黎了。他不愿意要护工，上一个刚被他气走。

接下来，事情一件件“变”了。他在公寓里撞见一个陌生男人，男人坐在客厅里看报，说自己是安妮的丈夫，还说这是他们的房子。安妮回来了，可走进门的，是一张安东尼不认识的脸，她却坚持自己就是安妮。他的手表一次次不见，他怀疑是护工偷的。新来的年轻护工让他想起另一个女儿露西，他当着安妮的面夸露西，说她才是自己最喜欢的那一个；而露西为什么从不来看他，影片只是隐隐透出一点，从不说破。家里的陈设，过一阵就和刚才不太一样：墙面的颜色，墙上挂的画，屋里的摆设。同一个傍晚，好像过了两遍，第二遍里说话的人换了。

如果这些事落在一部普通的悬疑片里，它们都是世界突变：有人在骗他，有人占了他的房子，有人偷了他的表。观众的第一反应也正是如此。电影的头半个小时里，许多观众真的在找“阴谋”：这男人是谁？安妮为什么撒谎？然后观众

慢慢明白，世界没有在变。变的是安东尼脑子里的那本账，而且这本账在一页一页地掉。

这部电影最见功力的地方，是它从不跳出安东尼去给观众一个“客观镜头”。没有一场戏站在外面告诉你：其实那个男人是谁。观众看见的，就是安东尼看见的。于是，安东尼经历的每一次认知崩塌，在观众那里都以世界突变的面目出现：脸换了，房子换了，时间折回去了。观众不是在看一位失智的老人，而是在当一位失智的老人。

这里，两条序列被叠在了一起。第3章讲认知突变时，有一个前提我们没有说破：观众拿到那缺掉的一笔之后，能用它把账重新算平。第二本账会稳下来，所以有那一声“原来如此”。

《父亲》拿走的，恰恰是这个前提。观众每一次以为自己理出了第二本账——哦，他们搬到了安妮家；哦，这个男人是安妮的前夫——下一场戏就把它推翻。放进123原理里看，矛盾一直在累积，也一次次逼出了新的理解，可回写总是落空：新的理解还没来得及重新设定土壤，土壤自己先散了。这就是失智从里面看的样子：不是不会推理，推理一直在做，而且做得很努力，是记账的那张纸在化。

直到最后一场戏，观众才拿到一本稳得住的账。安东尼在一间养老机构的房间里醒来。那些让他困惑的面孔，原来是这里的护理人员。安妮早就搬去了巴黎，偶尔周末回来看他。观众终于明白了。可安东尼没有。护士坐在他床边，他哭着要妈妈，说自己觉得像一棵树，叶子一片一片都在掉。

这是本章所有例子里，两条序列分得最开的一个结尾。观众的认知序列在这一刻收住了，给了观众一个出口；安东尼的那条序列，没有收住，也收不住。观众被放了出来，他还留在里面。

观众在影院里哭，哭的不是猜中或没猜中，而是这个分岔本身：刚才那一个多小时，我和他在一起；现在我出来了，他出不来。安东尼·霍普金斯凭这个角色拿了奥斯卡最佳男主角。不少家里有失智老人的观众说过类似的话：看完这部

电影，才第一次明白父母为什么一遍一遍问同一个问题，为什么一口咬定东西被人偷了。那不是糊涂，是一个人在一张正在化掉的纸上，拼命记账。

这一笔回写，是越过银幕的。第6章讲过，回写要被观察，不能被宣布。《父亲》没有一句台词教观众“要体谅老人”，它只是让观众在那间屋子里待了一个多小时。散场以后，家里那位常把手机和钥匙放错地方的老人再问一遍“我的表呢”，有些观众的回答，大概会和以前不一样。

大白话例子：在陌生的酒店里醒来。出差连着跑了三个城市，半夜醒来，屋里一片黑。你伸手去摸床头灯，摸到的是墙；你记得卫生间在左边，起身往左走，撞上了衣柜。有那么几秒钟，你心里一阵发慌：这是哪儿？东西怎么都不在原来的地方？

然后你想起来了：这是第三家酒店，不是第一家。那几秒里，你觉得是房间变了，其实房间什么都没变，变的是你脑子里那张地图对不上了。好在几秒钟后，地图就回来了。对一位失智的老人来说，那几秒钟，是他的每一天。

◆ 六、谁先知道：交错的几种编排

把《误杀》和《父亲》放在一起，可以看出一件事：两条序列怎样交错，关键不在突变本身，而在**谁先知道**。同一次世界突变，观众先知道还是人物先知道，或者两边同时知道，戏的味道完全不同。

第一种，观众先知道，人物不知道。这是最古老的一种编排，讲得最透的是希区柯克。他和特吕弗长谈时举过一个例子：桌子底下有一颗炸弹，几个人坐在桌边闲聊。如果观众事先不知道，炸弹一响，观众得到的是十五秒的惊吓；如果观众事先看见了炸弹，还看见墙上的钟快走到一点，那段平淡的闲聊就变成了十五分钟的悬念。桌边的人拿着第一本账，观众攥着第二本账，全部张力都来自两本账之间的那道缝。

第1章拆过的空城计，第9章的《唐山大地震》，都是这一种：读者从头就知道城是空的，司马懿不知道；观众早就看见方登在雨里醒来，母亲要等三十二年。孔明在城楼上干的事，和李维杰一样，是给对手制造一次认知突变。

第二种，人物先知道，观众不知道。第3章的《你好，李焕英》就是这一种：母亲从一开始就知道眼前是女儿，观众到最后才知道。《误杀》挖出羊的那一刻也是：李维杰早就知道，观众和警察一起被蒙在鼓里。

第三种，观众和人物同时不知道。《父亲》是极端的例子：观众被锁在人物的认知里，人物知道多少，观众就知道多少，人物丢掉多少，观众就丢掉多少。

第四种，一方制造的认知突变，变成了另一方的世界突变。《误杀》后半段的骚乱就是这样：假账被当了真，人们照着假账去做事，土壤就真的变了。

这四种不是四个格子，一部戏里常常轮着来。《误杀》前半段是第一种，挖坟处换成第二种，后半段又转成第四种。编剧的手艺，有一大半就在换挡：什么时候让观众站到人物前面，什么时候让他落到人物后面，什么时候把他和人物拴在一起。

大白话例子：给孩子藏糖。你把一盒糖藏进书柜顶上，孩子在旁边看着，你却以为他没看见。第二天，糖少了一半。这是第二种：他先知道，你后知道。

过了几天，你换了地方，这次确定他在睡觉。可你妻子在一旁看着你踮脚往冰箱后面塞，一边看一边笑，她知道孩子早就摸清了冰箱后面那个缝。她看你，就像观众看着桌下那颗炸弹。这是第一种。同一盒糖，谁先知道，场面就是两出戏。

◆ 七、前人走到了哪里

亚里士多德在《诗学》里把“突转”和“发现”并列为情节里最动人的两样东西，并且称赞二者同时发生的那种结构。第3章已经讲过他那句话。如果用本章的说法翻译一下，突转大致属于世界那条线，发现大致属于认知那条线，亚里士多德欣赏的，是两条线在一个点上合拢。

本章多走了两步。第一步，两条线不只在结局合拢一次，它们在整部戏里各自成串，交替着推动人物和观众，《误杀》的交点就有好几个。第二步，亚里士多德的“发现”主要发生在剧中人身上；本章关心的是，同一次发现，在剧中人、观众、写戏的人那里分别走了哪条路，以及谁先走到。

再回到上一节那颗桌下的炸弹。希区柯克讲清了“让观众先知道”的威力，他没有展开的是：观众先知道的那一笔，从哪里来，又怎样收。用本章的话说，悬念是两条序列之间被有意拉开的一道缝；可缝拉开了，总要合上。合上的方式，决定这是一次回写，还是一次只剩一惊的爆炸。

大白话例子：等快递。快递员打电话说，十分钟后到楼下。接下来的十分钟，你什么都干不进去，耳朵一直竖着听门铃。可如果他不打电话，直接敲门，你只会“哦”一声去开门。快递还是那个快递，你先知道了，那十分钟就成了戏。而它到底是你盼了一个月的东西，还是一箱你根本没买过的货，决定了这出戏最后收得住收不住。

◆ 八、设计纪律：怎样编两条序列

把这一章收拢，可以落成五条纪律。它们写戏时能用，看戏时也能用：

1. **两条序列分开记账。**写一部戏，先单独列出世界突变的那一串：什么时候土壤真的变了；再单独列出认知突变的那一串：什么时候有人知道了原来不知道的东西。两串混在一起记，你就看不出哪里只有热闹，哪里只有聪明。
2. **每一处，标出谁先知道。**观众、主要人物、对手，在每一个交点上谁在前、谁在后。站位一直不变的戏会疲：观众要么一路领先，觉得人物蠢；要么一路落后，觉得被耍。
3. **世界突变放在麻烦的来处；认知突变可以给观众的张力开出口，但被揭出来的那一笔必须早就在场。**前者是推人物进麻烦，后者是让观众用早已在场的前提重新算账。用一次新塞进来的事实替观众结算，就退回到了第2章说的“假”。
4. **找到认知转成世界的那个点。**一个说法被足够多的人当真并照着去做，它就会变成土壤。这个点是两条序列最危险、也最有力的交点，人物往往在这里被逼换起手。

5. **结尾决定两条序列收不收、收在谁身上。**可以都收，可以一收一放，像《父亲》那样把观众放出来、把人物留在里面。但要清楚你收的是谁，放的是谁，为什么。

◆ 九、自检问题：拿去看一部戏，或者看自己

这五条纪律，也可以反过来变成看戏的问题。下次看完一部让你心里一震的戏，可以问自己这几个问题：

- 这部戏里，土壤真的变了几次？我知道的东西变了几次？
- 每一次我心里“咯噔”一下，那是世界变了，还是我知道了？
- 在哪几场戏里，我比主人公知道得多？哪几场比他少？哪里我和他被拴在一起？
- 有没有哪个说法，被戏里的人当了真，然后真的改变了世界？
- 结尾，我被放出来了吗？主人公呢？

这几个问题也能拿到生活里用。下一次你心里一沉，觉得“出事了”，不妨先停一秒，像本章开头那通电话一样问一问：是世界变了，还是我知道的变了？还是有人想让我以为世界变了？

很多争吵，就是因为把一次认知突变当成了世界突变：“你变了！”其实对方一直如此，变的是你终于看见了。也有很多麻烦，是把世界突变当成了认知突变：“没事，是我想多了。”其实地基真的在动。分清这两条线，是看懂戏的第一步，大概也是过好日子的一步。

◆ 十、两条线都动了，然后呢

到这里，第三篇已经讲了突变的位置、幅度、落点、传导，以及两条序列怎样交错。可这一章的两个主例，都在结尾处留下了同一个难题。

《误杀》的结尾，有观众说它收得太正；《父亲》的结尾，有观众说它收得太狠。一个嫌人物被收得太干净，一个嫌人物被留在里面没人管。两种不满背后，是同一个问题：突变可以来得很随机，世界说变就变，认知说塌就塌；可它

来了以后，要怎样走，才算走得有理？什么样的收束是人物自己走出来的，什么样的收束是作者伸手替他结了账？这是第三篇最后一章，第14章，要回答的问题：突变之后，怎样让它走得有理。

带走的话

世界突变推着人物走，认知突变推着观众算；好戏让两串突变交错着来，在交点上，作者倒着写的那一套和观众顺着看的那一套撞在一起。编排的手艺，一大半在“谁先知道”的换挡。一个被许多人当真、照着去做的说法，会从认知突变长成世界突变——结尾收不收、收在谁身上，写戏的人要想清楚。

小　账

本章电话里的那一秒、下棋、被安排的和好饭、改成绩单、业主群、陌生酒店、藏糖、等快递等日常例子，均为构想场景，无真实原型。

“两条序列”“交点”“谁先知道的四种编排”是本书的工作说法，不是学界定论；四种编排也不是分类格子，一部戏里常常轮着来。

《误杀》《父亲》的情节均为转述，未引原台词；《误杀》中警察局长的中文译名各资料不一，本书统一作“拉韫”，请读者对照原作（见附录二）。

对《误杀》结尾，本章的态度是：自首是一次合格的回写，落到“我是谁”那一层；前面的铺垫偏薄，这一点可以争。本章也不把《父亲》当作对失智症的医学说明。

14

第 14 章

收束：突变之后，怎样让它走得有理

这一章的问题

深夜刷短剧，一个电话让全场跪下，你越刷越饿；《雷雨》被人嫌“太巧了”嫌了几十年，却一代代照样把人震住——同样是靠巧合推着走，差别到底在哪里？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：曹禺话剧《雷雨》（1934）、《辛德勒的名单》（1993），以及霸总、战神赘婿一类短剧的常见套路（只谈类型，不涉及具体作品），并简要提及关汉卿《窦娥冤》、《一出好戏》（2018）。没看过又不想被剧透的读者，可以先看片，再回来读。〕

场　景　两种“太巧了”

有两种看戏的经验，很多人都有过。第一种：深夜刷短剧。男主角被岳父一家当众羞辱，倒酒、跪地、被扔出门，憋屈到第七集，一个电话打来，全场跪下：原来他是隐姓埋名的战神。你“爽”地一拍大腿，手指已经划向了下一集。一个钟头过去，又一个钟头过去。关掉手机时，你说不上看了什么，只觉得还想看。

第二种：中学语文课本里读《雷雨》，或者在剧场里看一场。散场时有人嘀咕：“也太巧了吧，三十年前的事，怎么偏偏全撞在一个下雨的晚上？”可这句嘀咕说了几十年，《雷雨》也演了几十年，每一代都有人被它震住。

两种戏都用了巧合，都靠突变推动。为什么前一种越看越空，后一种越嫌越演？

第三篇前五章讲怎样安排一串突变：落在哪一刻，打多重，打在谁身上，怎样传导，两条序列怎样交错。这一章回答最后一个问题，也是最容易被忽视的一个：**突变来了之后，怎样让它走得有理**。

◆ 一、来得随机，走得有理

先把本章的框架立起来，一句话：**突变只管“来”，方法管“走”**。一场暴雨什么时候下，一封信能不能送到，一个人会不会在某天病倒，这些可以是随机的，戏里有，再正常不过。观众并不要求土壤（E）永远不变，他们知道世界会突然翻脸。

观众真正较真的，是突变落下之后的那一段：这场雨怎样传到每个人身上，人物怎样回应，局面怎样重新组织。这一段必须服从发生的方法：E 一变，人物要用他已有的来历、能力、执念去应对，应对引起新的矛盾，矛盾再逼出新的局面。用三大方程的话说，S＝F(D,E)，新的显露态要由人物的推进和土壤一起生成，不能凭空落下。所以，判断一个突变用得好不好，不看它“巧不巧”，看它落地之后，戏是自己走起来的，还是被它抬着走的。

大白话例子：面试那天的堵车。你去面试，路上一场车祸堵了四十分钟。车祸是随机的，谁也怪不着。但接下来的事就不随机了：有人在车里干着急，到了只会连声道歉；有人在堵住的第五分钟就给对方打电话说明情况，问能否改到线上先谈；有人干脆下车，扫了一辆共享单车骑过去，满头大汗推门进来，第一句话是“我迟到了，原因是这样，您看还来得及吗”。

面试官后来记住的，往往不是“这人迟到了”，而是“这人遇事怎么办”。车祸只负责来，你是谁，在它落下之后才显露出来。好戏里的突变，就是这样用的：它是一块试金石，不是一根拐杖。

◆ 二、巧合的合法位置：制造麻烦，不替人物结算

编剧行那条老经验，用巧合把人物推进麻烦很好、救出麻烦是作弊，第5章第五节已经放进123原理讲过为什么：突变可以坐在第①步当矛盾的来源，不能坐在第②步直接充当结算点，坐上去，就是第2章说的“假”。这里不再重讲，只把它收成本章要用的一条纪律：**巧合可以制造麻烦；巧合不能替人物结算**。到了收束这一步，这条纪律还有三处要说准。

第一处，要分清两种突变。这条纪律管的是世界突变：暴雨、病倒、天降神兵，故事里真的多出了一件事，它放在第②步替人物结算，是作弊。认知突变不同，世界没变，变的是观众知道了什么。揭底、补出一笔前提，落在观众身上，可以就是观众那一轮的第②步，前提是揭出来的那一笔早已在场。这正是第3章讲的两本账：替观众结算的不是一件新到的事，而是一直在场、只是没被记上账的土壤。本章说巧合，说的都是世界那一侧。

第二处，这条纪律不能写成绝对。要紧的不是巧合出现在戏的哪一段，而是它有没有替人物做那个选择。第12章《一出好戏》的鱼雨落在戏的后半段，解了全岛的饿，却没有替任何人决定“谁说了算”，把局面翻过来的仍是人物自己，所以不算作弊。鱼雨正好标出了这条纪律的边界：天可以下场，可以让局面松一松，却不能替人物改判。

第三处，前人说的“有因”。亚里士多德在《诗学》里说，情节的“解”应当出自情节本身，不应借助机械。李渔在《闲情偶寄》里讲全本收场的“大收煞”，说得更像一个老戏班主的叮嘱：

> **最忌无因而至，突如其来。**

有意思的是，李渔在同一处又说，收场时“水穷山尽之处，偏宜突起波澜”。他既要收场有波澜，又忌波澜无因。这两句并不打架：他要的是有来历的波澜。

亚里士多德管的是“解”从哪里来，李渔分出了“有因”和“无因”。这里多走一步：**“有因”的意思，不是作者事先在前面埋过一笔就算数，而是收场的那一下，要由人物一路攒下的矛盾自己逼出来**。当矛盾的来源突如其来，是好戏的起点；张力攒到顶、该由人物结算的时候突如其来，才是大忌。同一个巧合，放在第①步是一记重击，放在第②步就是一张免罪金牌。下一节量《雷雨》，用的正是这条“有因”。

大白话例子：考试前生病，与考试押中题。一个学生高考前三天发高烧，硬撑着进了考场。你听他讲这段经历，会觉得这是个故事：病是巧合，但他怎样带着病把题一道道做下来，用了什么法子稳住自己，是他的本事。

另一个学生，考前随手翻了几页书，结果考题恰好全在那几页上。你听完只会说一句：“运气真好。”然后就没有然后了。

前一个巧合把人推进了麻烦，麻烦逼出了他是谁；后一个巧合把人救出了麻烦，他是谁，在这件事里一点也没显露。听故事的人凭直觉就能分辨，这份直觉，正是对第①步与第②步的分辨。

◆ 三、《雷雨》：哪些巧合在制造麻烦，哪些在替人物结算

拿这把尺子去量《雷雨》，会得到一个比“太巧了”更公允的结论。先把巧合清点一遍。三十年前，周家少爷周朴园和侍女侍萍生了两个儿子，后来周家为了娶一位门当户对的小姐，把侍萍赶了出去，她抱着刚出生的小儿子投了河，被人救起。三十年后：

- 侍萍后来嫁给鲁贵，生下女儿四凤；鲁贵恰好在周家当仆人，四凤恰好在周家当丫头。

- 侍萍被救下的那个儿子鲁大海，恰好在周家的矿上做工，还领头罢工，要来周家谈判。
- 周朴园留下的长子周萍，恰好爱上了四凤，而四凤是他同母异父的妹妹。
- 周萍此前还和继母繁漪有过私情。
- 繁漪要打发四凤走，把她的母亲叫来周家领人；来的偏偏就是侍萍。

几乎所有人都被一根看不见的绳子拴到了同一间客厅里。观众嫌巧，主要嫌的就是这一串。曹禺本人写完《雷雨》之后，在《日出》（1936）的跋里说过，他渐渐厌倦了这部戏的结构，觉得它“太像戏”，技巧上用得过分。

可是细看这一串巧合放在哪里：**它们全都在第①步**。它们没有替任何人解决任何问题，恰恰相反，每一笔都在往土壤里加炸药。四凤在周家，把母亲三十年前的命运又摆回了周家的屋檐下；大海在矿上，把周朴园对侍萍做过的事，换成阶级的形式又演了一遍；周萍和四凤，把上一代的罪孽直接种进下一代的身体里。这些巧合制造的全是麻烦，而且是人物躲不开、也说不清的麻烦。

真正的问题在于：矛盾逼到顶点时，是谁把它推向结局的？大部分是人物自己。第二幕，周朴园在客厅里认出了眼前这个来领女儿的妇人就是侍萍。他的第一反应不是愧，是防：问她来干什么，开一张支票想把事情了结。侍萍把支票撕了。这一场相认，是人物自己推出来的：一个三十年来把过去供在屋里、又把过去关在门外的人，终于和过去面对面，他用的是他最熟的那套办法，拿钱把局面捏住。

到了第四幕，雷雨夜。繁漪被周萍抛弃，又看见他要带四凤走，她的嫉妒和绝望是一整部戏攒起来的，于是她不顾一切地把所有人叫到客厅，要拦住他们。周朴园下楼，看见侍萍也站在那里，以为她终于是来认亲的。这个人的全部做法，都是先下手把局面捏在自己手里，于是他抢先当众宣布：这就是周萍的生母。这一句宣布，正是他的来历（E）加上他此刻的推进（D）逼出来的。全剧最大的那次认知突变，周萍和四凤知道彼此是同母的兄妹，不是巧合送来的，是

人物用自己的逻辑亲手掀开的。而且掀得极残忍：侍萍刚刚咬着牙答应让两个孩子一起远走，打算把秘密带进坟里，偏偏是最想捂住过去的那个人，亲口把它说了出来。

再往后，四凤冲进雨夜，碰上被风雨刮断的电线；周冲去拉她，两个人一起触电死了。周萍回到书房，开枪自杀。这里，巧合第一次走到了结算的门口，观众觉得“太巧”，最有道理的那一下，正落在这里。

但也要看到，即使拿掉这根电线，周萍的绝路、侍萍的崩溃、繁漪的疯狂，都已经由人物自己走到了。电线让悲剧更快、更狠，却不是悲剧的来源。曹禺在为剧本写的序里，谈到他想写的是宇宙间那种残忍和冷酷，剧名“雷雨”，也可以看作让人力之外的那股力量站上台来。可以不喜欢这个选择，却很难说他用天来替人物解围：天在这里不是解围，是加刑。用巧合救出麻烦是作弊，用巧合把已经走到绝路的人再推一把，性质不同：它没有替任何人做选择，不改变结论，只改变结论落下的速度。

所以，对《雷雨》较公允的说法是：它的巧合密度确实高，作者自己都嫌；但它的巧合绝大多数在制造麻烦，最关键的那次揭底由人物自己完成，只在收尾处让一场雷雨加快了结算，却没有替人物做选择。这也是它能演几十年的原因：观众嘴上嫌巧，心里认账，因为把他们震住的那一下，是人干的。

◆ 四、失败条件：拿掉突变，戏还走得通吗

上一节其实已经用了一把尺子，就是第5章立下的那条失败条件。第5章用它防的是“一切意外都归给土壤突变”；到了收束这里，它要再往前走一步，从一条检验变成动笔时的一道工序。

先说清“拿掉”的意思。它不是说拿掉之后结局一模一样，而是说人物的推进是否还有自己的去向。拿掉《雷雨》的电线，四凤和周冲也许不会死，可周

萍、侍萍、繁漪、周朴园，每个人都已经走到了自己的绝境，悲剧仍然成立，只是换一种形态。这就过了关。

换一类戏试试。战神赘婿短剧里，拿掉“原来他是战神”这一笔，会怎样？男主角被羞辱了七集，他做了什么？他忍。忍完之后呢？没有之后。他没有在这七集里推进任何东西，没有试探、没有修正、没有和谁较过一次劲，一切都等着那个电话。拿掉电话，戏当场塌掉，连一个形态都剩不下。这正是突变在替方法干活。整部戏的显露态，不是由人物的差异序列和土壤一起生成的，而是由一个外加的身份直接宣布的。

落到设计上，这把尺子可以分成三个动作。第一，给每一次突变标出它在循环里干的活：是制造麻烦，还是了结局面。第二，对标成“了结局面”的那几次，逐一拿掉，看人物还有没有去向。第三，拿掉就塌的，不要再加一个更大的突变去撑，而是回头去补人物的推进：让他在前面多试探一次、多较一次劲，让结局能从他自己的路上长出来。

大白话例子：网红探店带火的小饭馆。小区门口一家面馆，某天被一位探店博主拍了一条视频，突然火了，门口排起长队。这次“走红”是随机的突变。

三个月后再看。一种结局是：老板趁着人多，把面做得更扎实，记下老顾客的口味，忙不过来就少开几样菜，热度退了，回头客留下了。另一种结局是：热度一退，门口又冷清了，因为面本来就一般。

拿掉那条视频，前一家迟早也会慢慢做起来，视频只是让它提前到来；后一家拿掉视频，就什么都没有。前一家是“突变推进，方法收束”；后一家是“突变一来一走，中间什么也没发生”。我们判断一个人的成功“是不是全靠运气”，用的正是这条失败条件。

◆ 五、回写三层：突变之后，剧中人变到了哪一层

突变走得有理，还有一个更深的标志：它不只推动了情节，还回写进了剧中人。第6章讲过，意义的高度就是回写到了观众的哪一层：理念层（看法变了）、行动层（做法变了）、自我层（我是谁变了）。这三层，同样可以拿来量剧中人：回写落到哪一层，决定了这次突变“走”了多远。

《辛德勒的名单》几乎把三层完整地走了一遍。影片开头的奥斯卡·辛德勒，是一个纳粹党员、一个精明的投机商人。战争对他来说是生意的风口：他在克拉科夫接手一家搪瓷厂，雇用犹太人，因为犹太劳工便宜；他请党卫军军官喝酒、送礼，打通关节。他的会计伊扎克·斯特恩替他打理一切，他自己负责交际和赚钱。这时的他，土壤里装满的是生意、享乐和关系网。

理念层。克拉科夫隔离区被清洗的那一天，辛德勒骑马站在山坡上，远远看着屠杀。黑白画面里，只有一个穿红外套的小女孩是彩色的，她独自穿过混乱的街道，走进一栋楼，躲到床底下。很多观众把这一刻看作辛德勒的转折：他看见的不是“一群人”，而是“一个人”。这是一次认知突变：世界没有在这一刻变得更残酷，残酷一直都在；变的是他看见了什么。后来，他在运尸的板车上又一次看见了那抹红色。

行动层。看法变了，做法慢慢跟上。他开始用钱、用酒、用交情，把工人从普拉绍夫集中营指挥官阿蒙·戈特手里一个一个买出来。最后，他和斯特恩一起拟出那份名单，要把一千多人转到他在捷克的新工厂。载着女工的列车被错开到奥斯维辛，他亲自赶去，用贿赂把她们要了回来。

自我层。真正的落点在结尾。战争结束，作为纳粹党员和战争投机商，辛德勒必须连夜出逃。工人们把一枚金戒指送给他，戒指是一位工人用自己的金牙打成的，内圈刻着《塔木德》里那句话的意思：救一个人，就是救了整个世界。

就在这时，辛德勒崩溃了。他看着自己的汽车，说这辆车能换出十个人，为什么要留着它；他摘下衣襟上的金质党徽，说这能换两个人，至少一个人；他说自己本可以救出更多。他在斯特恩怀里哭得站不住。

这一场戏的分量，不在于他救了很多人，而在于他衡量自己的方式整个变了。他还是一个看什么都标着价钱的人，只是价钱的单位换了：一辆车是十个人，一枚党徽是两个人。他没有变成一个圣人，那双会算账的眼睛还在，只是那本账被整个重记了。这就是回写落到了自我层：“我是谁”变了，而变化恰恰是用他原有的语言说出来的。

这里正好显出“走得有理”的手艺。一个投机商人的转变，最容易写成一次换人：某一天他突然高尚了，说起高尚的话来，观众不会信。斯皮尔伯格让辛德勒在最高潮处，用一个商人最熟悉的动作，清点、估价、换算，来表达一个良心的崩溃。突变改了他，方法保住了他还是他。

再注意这一刻的结构：这是全片最大的一次结算，可这次结算没有给他一个胜利的样子。他没有被授勋，没有被欢呼，他是一个要连夜逃走的人，在一群他救下的人面前，为自己没救下的人痛哭。用123原理来说，第②步逼出来的S不是“成功”，而是“亏欠”；第③步的回写，把这份亏欠留给了他此后的一生，也留给了观众。

大白话例子：菜市场里那个抠门的摊主。菜市场有个卖菜的老头，出了名的抠，一毛钱都要跟人掰扯半天。去年他老伴住了一回院，他天天往医院跑，看了不少独自来看病的老人。后来大家发现，他每天收摊前，都会给隔壁楼一个独居老太太留一把青菜，放在她门口。有人问起，他还是那副嘴硬的样子：“卖不完也是烂，烂了还得我扔。”

他的看法变了（原来一个人老了没人管是这样的）；他的做法变了（每天多了一个动作）；可他最深的变化，是在自我层：他还是那个会算账、嘴硬的人，

只是他心里那本账，开始记上了别人。一个人真正变了，往往不是换了一套语言，而是用他原来的语言，说出了不一样的东西。

◆ 六、补与喂：爽剧为什么越看越饿

回到本章开头那部战神赘婿短剧。先说公道话。这类短剧之所以有那么多观众，是因为它确实碰到了一个真实的缺口。第7章讲过三种缺口，这里碰到的是动力缺口：很多观众的生活里，积着很久的憋屈，被上司压，被亲戚看轻，被房贷、考核、人情推着走，张力攒了很久，没有出口。短剧在几分钟之内替他把这股张力推到顶，再在一瞬间替他结算：跪下的跪下，道歉的道歉，打脸声声入耳。这个缺口是真的，那一下的爽也是真的。

问题出在结算的方式上。用三大方程看，好戏里的结算，S 要由 D 和 E 一起生成：人物怎样一步步推进，他的来历和处境怎样，最后的局面就从这两者里长出来。观众跟着走一遍，等于在自己身上也走了一遍。战神赘婿剧的结算，S 不由任何人的 D 生成：男主角什么也没推进，观众更是什么也没推进；它也不由人物原有的土壤生成，而是由一个外加的身份当场宣布。这个身份揭晓看上去像一次认知突变，可它揭出来的那一笔，前面七集里没有任何一处铺过，不是早已在场的前提；它也不只改观众的账，而是直接替人物把局面了结了。用123原理看，突变放在了第②步，它就是结算本身。

于是第③步回写也丢了。揭晓之后，前面七集的屈辱戏不会变味，它们只是蓄力用的垫子，没有人会回头重看；后面的戏也不受影响，下一集又是新一轮羞辱、新一轮打脸。这正是第2章说的“只剩一惊”：反转之后，前面的戏不变味，后面的戏不改道。

最要紧的是观众这一侧。结算不是由他自己的差异和土壤生成的，所以没有回写到他身上。看完以后，他明天到了公司，那个上司还是那个上司，他还是那个他；那股憋屈一点也没变小，反而因为刚尝过一次替身结算的甜头，变得更

急。于是今晚接着刷。这就是第7章说的**补与喂**。检验的办法很朴素：**看完缺口变小了，是补；变得更饿了，是瘾**。分开来说：

- **补**，是戏让观众看见那股张力是什么，给它一个名字，让他从人物的推进里看见另一种起手。看完以后，缺口变小了一点，哪怕只是因为他终于说得出自己憋的是什么。
- **喂**，是戏用幻想直接替观众结算，结算完就没了。看完以后，缺口不变，甚至更大，人更饿。

大白话例子：糖水与米饭。饿得发慌的时候，灌下一大杯糖水，几分钟后浑身舒坦，可不到一个钟头，人反而更饿、更慌。吃一碗米饭配两样菜，饱得慢，可能撑到下一顿。

糖水并不是毒药，它给的那一下舒坦也是真的。可如果一个人顿顿只喝糖水，他永远在饿。爽剧是糖水，好戏是饭。区别不在于甜不甜，在于它有没有在你身上留下点什么。

还要补一句，以免把话说死：这并不是说短剧这个形式注定只能喂。如果把“身份揭晓”从第②步挪到第①步，让揭晓本身成为新麻烦的开始，比如身份一亮出来，他原本以为可以一了百了，却发现妻子真正在意的根本不是他有多大势力，而是那七集里他为什么一句话也不说，戏就立刻有了推进，有了回写。同样的突变，挪一个位置，喂就可能变成补。这也是第9章那句话在这里的回响：同一个突变挪一个位置，整部戏就变了。

◆ 七、两道检验：二刷检验与散场检验

本章用过的判断，可以收成两道任何人都能做的检验。**第一道，二刷检验**。第3章讲过二刷：拿着第二本账去看第一遍的戏。放在收束这件事上，它要问的是：突变之后，前面的戏是更有味了，还是露出了破绽？

拿《雷雨》试。重读第一幕、第二幕，会看到很多当初一扫而过的东西：周朴园把旧家具按多年前的样子摆着，留着一张旧照片，向侍萍打听当年那个“投河的女人”；四凤瞒着母亲的那些心事；鲁贵在一边打着自己的小算盘。这些在第一遍里只是交代，第二遍里全都沉了下去。这叫回写成功：前面的戏更有味。观众嘴上还会嫌电线太巧，可读到前两幕，没人觉得被骗。

拿战神赘婿短剧试。没有人二刷，因为二刷没有任何新东西：前面那七集屈辱戏，揭底之后没有获得新意思，只是被跳过。二刷检验对它无从检验，这本身就说明了问题：那里没有第二本账。

第二道，散场检验。第6章讲过，回写要被观察，不能被宣布。这道检验要问的是：散场以后，观众做了什么不同的事？

《辛德勒的名单》的结尾，用了一个很特别的办法把戏递出银幕：黑白变成彩色，真实的幸存者与扮演他们的演员一起，走到辛德勒的墓前，一人放下一块石头。戏中人的回写，在这里被交给了真实的人，又交给了坐在银幕前的人。至于观众散场后做了什么，这不是戏能宣布的，只能去看：有人回家去查那段历史，有人开始问自己“我在什么时候也能多救一个”，有人什么也没做。散场检验量的不是戏，是戏在观众身上的那一次发生。

两道检验各管一头。二刷检验看戏里：突变之后，戏有没有自己走起来，前面有没有被重新记账。散场检验看戏外：突变之后，观众身上有没有发生点什么。一部收束得好的戏，两道检验都验得出东西。

大白话例子：一次吵架之后。你和家人吵了一架，起因是一件小事：一只碗没洗。过了几天回头想，如果你能看出那只碗背后是谁一直在多做家务、谁一直没被看见，这一架就算“二刷有味”：吵架回写了你对这个家的理解。如果几天后家里多了一张值日表，或者你开始每天顺手把碗洗了，这就过了“散场检验”。如果回头一想，只觉得“那天我就是心情不好”，什么也没留下，下一次

又为另一只碗吵起来，那这一架就只剩一惊：吵得很响，前面的不变味，后面的不改道。

◆ 八、收束的设计纪律

把这一章落成可以拿去用的几条纪律。写戏的人可以拿它查稿，看戏的人可以拿它看门道：

1. **巧合可以制造麻烦，不能替人物结算**。用巧合制造麻烦，越大胆越好；张力攒到顶时，结算必须由人物的推进和来历逼出来。巧合哪怕落在结尾，只要没替人物做那个选择，就不算作弊；实在要让天也下场，也只能让它加速，不能让它改判。
2. **每一次突变都过一遍失败条件**。把它从戏里拿掉，看人物是否仍有自己的去向。拿掉就塌的，回头去补人物的推进，而不是再加一个更大的突变去撑。
3. **突变之后，用人物原来的语言说出变化**。辛德勒变了，仍用商人的方式清点；抠门摊主变了，仍嘴硬。换一个人比改一个人容易，但观众只认后者。
4. **结算之后要留下一笔回写**。前面的戏要因此变味，后面的戏要因此改道。两头都没有的反转，只剩一惊。
5. **为观众的缺口设计“补”，不设计“喂”**。可以替观众说出那股张力，可以让他看见另一种起手，但不要替他把结局直接结算掉。

◆ 九、自检问题

纪律是写给写戏的人的，问题却是每个人都能问的。看戏、写故事、回头看自己生活里的一次大变故，都可以问一遍：

1. 这次突变，是把人推进了麻烦，还是把人救出了麻烦?
2. 如果拿掉它，后面的事还有自己的去向吗?

3. 突变之后，人物（或者你自己）变到了哪一层：看法、做法，还是“我是谁”？变化是用他原来的语言说出来的，还是换了一个人？
4. 二刷时，前面的戏更有味了，还是露出了破绽？
5. 散场以后，看的人身上多了一个动作，还是只多了一点想再看的饿？

最后一个问题最朴素，也最难糊弄。它可以留给自己刷短视频的那个深夜：关掉手机的那一刻，你是更饱了，还是更饿了？

◆ 十、六个设计问题，与下一篇的门

第三篇到这里收口。回头看，好戏的设计智慧，可以收成六个问题：

1. **位置**：突变落在哪一刻？落在张力已积够、又刚刚稳下来的地方（第9章）。
2. **幅度**：一次大突变，还是一串小突变？幅度就是被改写的前提有多大（第10章）。
3. **落点**：突变打在谁身上、哪条路上？打在人物最依赖的那条路径上，逼他换起手（第11章）。
4. **传导**：一次突变怎样扩散成一张网？E 一变，D 与 S 跟着变，人物的差异在传导中显露（第12章）。
5. **双序列**：世界突变与认知突变怎样交错？世界突变推动人物，认知突变推动观众（第13章）。
6. **收束**：突变之后，怎样让它走得有理？来得随机，走得有理；巧合可以制造麻烦，不能替人物结算；回写落到人物身上，也越过银幕落到观众身上（本章）。

前五个问题管怎样安排突变，第六个问题管怎样检验它走得有理。突变什么时候来，可以交给运气和天；来了之后怎样传导、人物怎样回应，必须交给方

法。这也就是全书那句话的手艺版本：E 的突变制造意外，发生的方法消化意外。

可这六个问题，是从一部部电影、一出出话剧里拣出来的。它们换个门类、换个时代，还站得住吗？

拿本章的尺子去量中国戏曲，立刻就会碰到一个难题。《窦娥冤》里，窦娥含冤而死，三桩誓愿一一应验；可真正翻案，要等她的父亲做了官，她的鬼魂再找上门去。中国戏曲又那样偏爱大团圆。按“巧合不能替人物结算”的说法，这算不算把突变放进了第②步？是古人的戏不够好，还是我们的尺子不够宽？这正是第四篇要打开的第一扇门，第15章就从这里讲起。

带 走 的 话

突变只管来，方法管走：巧合可以制造麻烦，不能替人物结算。拿掉突变，戏还靠人物自己走得通，才算走得有理；突变之后，人物最好用他原来的语言说出变化。看完缺口变小了是补，变得更饿了是瘾。

小　账

本章面试堵车、考前生病与押中题、网红面馆、抠门摊主、糖水与米饭、一次吵架等日常例子，均为构想场景，无真实原型。

“失败条件”“补与喂”“二刷检验与散场检验”是本书的工作说法，不是学界定论；“巧合可以制造麻烦，不能替人物结算”是本书据123原理提出的设计纪律，不是编剧行公认的规则。

《雷雨》《辛德勒的名单》的情节均为转述；《雷雨》里周冲是不是为拉四凤才触电，各家梗概说法略有出入，请读者对照原剧（见附录二）。

本章不贬低《雷雨》，也不主张短剧这一形式注定只能喂；谈霸总、战神赘婿只谈类型套路，不针对任何具体作品。



第　四　篇

激活篇：跨门类，跨时代

导　语

一套说法要算数，得换几块地方试一试。这一篇把前三篇的眼光带到别处：中国戏曲里那些超自然的情节，什么时候合理，什么时候作弊；长篇小说和长剧，怎样一轮接一轮地发生；相声的包袱为什么是最短的一次前提发生；一部戏为什么会老，又为什么会在下一代人那里复活；最后回到一个躲不开的问题：回写得深，不等于回写得好，一部戏要对它在观众身上发生的方向负什么责。

15

第 15 章

中国戏曲里的逻辑发生

这一章的问题

同一折《窦娥冤》，奶奶看到六月飞雪掉了泪，孙子在旁边笑“这不是迷信吗”——一场明知不可能的雪，凭什么让人觉得只能如此？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：关汉卿杂剧《窦娥冤》、纪君祥杂剧《赵氏孤儿》、汤显祖传奇《牡丹亭》（1598）。没看过又不想被剧透的读者，可以先看戏，再回来读。〕

场　景　六月的雪，孙子笑了

一个周末，老人在客厅里看戏曲频道，演的是《窦娥冤》。刑场那一折，窦娥跪在台上，一句一句发下誓愿：血要溅到白练上，六月要下雪，楚州要大旱三年。唱到下雪那一句，老人眼圈红了。上初中的孙子从旁边路过，看了两眼，笑了：“六月下雪？这不是迷信吗？”

老人没理他。她不需要别人告诉她这雪合不合理。对她来说，这一场雪是这出戏里最该来的东西；不下，才不合理。两个人看的是同一折戏，同一场雪，一个觉得“只能如此”，一个觉得“这也行？”。

这件小事碰到的，是本书一直绕着走的一块硬骨头。前面几章讲“合理”，举的大多是在片内讲好了规矩的现代电影。可中国戏曲里，冤魂告状、天降飞雪、死而复生几乎是家常便饭，往往没有任何“设定说明”，一代代观众却看着它们落泪。那么，超自然的情节，什么时候“合理”，什么时候是胡来？

◆ 一、合不合理，看台下那片土壤

先把本章的回答摆出来：**一个超自然的情节合不合理，不看它在物理上可不可能，而看两件事：一是它有没有长在那个时代观众的土壤里，二是它在故事里放在了哪一步。前一条管“来得了”，后一条管“走得对”。**

第3章说过，观众说“合理”，是拿手里的前提账本推了一遍，推得通就点头。账本因时代而异：元代观众的账上记着“人有冤屈，天会知道”，明代读书人的账上多了一笔“情到深处，生死可以相通”，今天的中学生，账上记的是物理课本。这不是说合理是一笔糊涂账。土壤是本书对 E 的叫法，即特征纠缠网络：一个时代的信仰、礼法、恐惧和盼望，彼此缠在一起，长成一片。观众是带着这片土走进剧场的，超自然情节要“来得了”，就得在这片土里找得到根。

可是光有根还不够。老人信天会下雪，并不等于编剧可以随时让天下雪。第14章把那条设计纪律说得很准：巧合可以制造麻烦，巧合不能替人物结算。放进123原理里说，世界突变可以放在第①步当矛盾的来源，却不能放在第②步替故事结算。第5章说突变最稳妥的合法位置是第①步，那是就制造矛盾而言；异象还有一种用法：在显露态已经改变之后，替它显露、给它作证，而不替人物结算——这可以看作第③步回写的一部分，是本章补上的一个位置。超自然是最极端的一种世界突变，这条规矩对它同样适用，而且更严：天一旦可以随叫随到，戏里就再也没有什么矛盾是真的了。

第14章收尾时拿这把尺子去量中国戏曲，碰上了一个难题：戏曲那样偏爱大团圆，这算不算把突变放进了第②步？本章的回答不是一句“算”或“不算”，而是一条能把大团圆分开的标准。为此要用**两把尺子**，一把管“来得了”，一把管“走得对”：一把量土壤，看台下的人信不信得过；一把量位置，看它在矛盾的循环里放在哪一步。

大白话例子：头七留门。有些地方的老规矩，亲人去世第七天的晚上，家里要留一扇门，撒一把草木灰，说是人会回来看看。第二天一早，灰上真有几道痕迹，老人说是他回来了，孩子们将信将疑，谁也不去争：那一晚等的，本来就不是一个物理事实，而是一个能把思念放下去的地方。可同一家人，绝不会因为灰

上有了痕迹，就去改遗嘱、定家事。痕迹可以安慰人，不能替人办事。土里有根，它就来得了；放错了地方，让它去结算一件该由活人结算的事，全家人都会觉得不对劲。

◆ 二、《窦娥冤》：天的回应放在哪一步

关汉卿的《窦娥冤》，全名《感天动地窦娥冤》，是元杂剧里最有名的一出悲剧。书生窦天章欠了蔡婆婆的债，把七岁的女儿抵给蔡家做童养媳，改名窦娥。窦娥长大成亲，不久丈夫病死，和婆婆守寡度日。地痞张驴儿父子赖进蔡家，要婆媳二人嫁给他们父子，窦娥不从。张驴儿从卖药的赛卢医那里讹来毒药，想毒死蔡婆婆好逼窦娥就范，不料那碗下了药的汤被他自己的父亲喝了下去，当场毙命。张驴儿反咬一口，告窦娥毒死公公。太守严刑拷打，窦娥咬牙不招；可太守转身要打婆婆，窦娥为了救婆婆，认了这桩死罪。

第三折，刑场。这一折最有名的，是窦娥临刑前的两段唱。第一段，她骂天骂地：

> **地也，你不分好歹何为地！天也，你错勘贤愚枉做天！**

第二段，她又向这个刚刚被她骂过的天，发了三桩誓愿：一腔热血不落地，全飞到旗杆上挂的丈二白练上；六月天降大雪，遮住她的尸首；楚州亢旱三年。刀落下，三桩誓愿一一应验。

先用第一把尺子量：土壤。今天的中学生会觉得天降大雪是“编剧开挂”，可元代观众的账上早就记着这一笔。窦娥自己在唱词里就把根指了出来：“岂不闻飞霜六月因邹衍？”又说，三年不下雨，“也只为东海曾经孝妇冤”。邹衍含冤下狱，五月天降霜；东海孝妇被冤杀，郡中大旱三年。“人有大冤，天地变色”，是那个时代许多人共有的一片土。窦娥不是在编造一种新的奇迹，而是在召唤一种观众早已熟悉的奇迹。

再用第二把尺子量：位置。这一把更要紧。天的回应落在窦娥死了以后：雪没有救窦娥，刀照样落下。如果关汉卿把这场雪放在刀落下之前，让监斩官吓得扔了令箭，当场释放窦娥，那这场雪就是在第②步直接结算：冤案的矛盾不是被人解开的，是被天抹掉的。可关汉卿没有这么做。在他的安排里，天的回应只做了一件事：**把冤屈显露出来**。冤屈本来只在窦娥心里、在观众心里，现在它挂在白练上，铺在雪地里，写进楚州三年的旱情里，全城都看得见。

这是一次世界突变，它落在第一节说的那个本章补上的位置：显露态已经改变之后，替它显露、给它作证，是第③步回写的一部分。窦娥之死这个显露态的改变，借着它回写到整个楚州的土壤里。土壤被改了，新的一轮矛盾才有了场子。**真正的结算，在第四折，而且是人做的**。窦天章如今做了两淮提刑肃政廉访使，巡察到楚州。窦娥的鬼魂只能把案子送到父亲眼前。没有鬼魂，这桩案子多半会被压在案卷底下，悬而难成；可鬼魂只让案卷不被压下去，只加速，不改判。提审张驴儿、传人对质、把当年的事重新问一遍，这些鬼替不了，天也替不了。最后张驴儿伏法，昏官罢职，冤屈在人间的公堂上洗清。这一折怎样分工，第七节还要细看。

前面的张驴儿下毒、父亲误饮、太守逼供，是第①步，每一步都是人自己的逻辑；窦娥被斩是第②步，残酷，但没有一处是天替她做的。用本书的失败条件来检验：拿掉这场雪，窦天章照样会巡察到楚州，案卷照样会摆到他面前，改判照样要靠重审与当堂对质。这出戏会少掉一大块撼人的力量，可它的结局不会塌。雪没有在替方法干活。王国维在《宋元戏曲考》里说，元剧中最有悲剧性质的，就是《窦娥冤》和《赵氏孤儿》，理由是：“剧中虽有恶人交构其间，而其蹈汤赴火者，仍出于其主人翁之意志。”他说中的，正是第二把尺子：天的回应再大，也是在回应窦娥的选择，而不是替她选。

大白话例子：一封迟到的信。一个老职工几十年前被冤枉偷了厂里的东西，背着处分过了大半辈子。他过世后，一位退休的老会计翻出原始账本，证明是有人做了假账，写成一封信寄给他的女儿，信在厂区里传开了。这封信没能救老职工，就像那场雪没能救窦娥；它让一桩冤屈从一个人心里走到所有人眼前。可女

儿要给父亲恢复名誉，还得自己去找单位、走手续、找当年的经手人对质。信是显露，不是结算。单位要是一见信就把所有事一笔办完，你反而会问：那当年为什么没人管？

◆ 三、同一场雪，挪一步就成了作弊

《窦娥冤》后来被一代代改编。明传奇《金锁记》是其中一路，作者旧说不一；后来许多剧种的《六月雪》，大多从这一路改本而来。在这些改本里：刑场上六月飞雪，行刑被拦下，窦娥没有死，最后冤情昭雪，一家团圆。

同一场雪。在关汉卿那里，它落在刀后；在改本里，它落在刀前。这一挪，挪掉的不只是一条人命。雪从回写挪到了第②步，直接替这出戏结算了它最大的矛盾。改本后面虽然也有人来翻案、有公堂再审，可最要紧的那一笔，窦娥的命，已经由天保下了，人间只是在天定好的结局上补齐手续。

戏曲观众喜欢团圆，不必苛责改编者。但关汉卿的雪问了一个问题：人间的公道在哪里？改本的雪回答了这个问题：公道在天上，等着就是了。前一种，观众散场后心里还压着一块石头；后一种，松了一口气，第二天也就忘了。这正是第2章说的“假”：拿掉改本里那场雪，窦娥必死，团圆无从谈起，突变在替方法干活。

大白话例子：推迟了两周的汇报。一个年轻人答应周一向领导交一份方案，一个字还没写。周日晚上，领导临时被派去外地，汇报推迟两周。如果这是一部职场剧的结局，观众会骂：天替他把难关挪开了。如果这是开头，多出来的两周里，他第一次认真坐下来，翻出了自己这半年总在拖的那个真正原因，观众就会觉得这次推迟来得好。第14章分的是两种巧合；这里是同一个巧合的两个位置：放在开头，把人推进一段新的路；放在结尾，把人从该面对的事里捞了出来。

◆ 四、戏曲观众早就知道结局

这里要停下来看一个戏曲特有的现象：戏曲观众大多知道结局。人物一上场常常先“自报家门”，恶人上场就说自己要害谁；故事也大多早已烂熟，许多老戏迷倒背如流。照第3章的两本账来说，这样的观众从一开始就拿着第二本账。

他还有“意外”可言吗？有，只是意外从“结局是什么”，搬到了“怎样走到那里”。

用六路径来说，看不知道结局的电影，观众多半从差异起手，D→S→E，让局面一场场自己显露。知道结局的戏曲观众，先握着显露态，再去看差异怎样一步一步推到那里，最后体会这一切长在一片什么样的土壤里。这是 S→D→E，理解一个结构体系的路。这条路上的意外，不在终点，在每一步的分量。老人看了几十遍窦娥临刑，还是会在那一句“天也，你错勘贤愚枉做天”上掉泪，她是每一次都重新经历了一遍：一个人怎样被逼到连天都要骂。这也解释了戏曲为什么那么看重唱和做：故事是公开的账，演员的每一次演唱，都是把这笔账重新在观众身上发生一次。

大白话例子：爷爷讲了一百遍的那段往事。爷爷每年过年都要讲一遍当年怎样逃荒出来：在哪个车站睡过一夜，怎样用一件棉袄换了半袋红薯。孙子都能接下一句了。可每年总有那么一刻，桌上会突然安静下来：也许是今年爷爷讲到那件棉袄时停了一下，也许是今年你自己刚在外地一个人熬过了第一个冬天，第一次听懂了“半袋红薯”是什么分量。结局早就知道了，意外落在你身上：同一个故事，今年在你这片土上，长出了往年没有的东西。

◆ 五、《赵氏孤儿》：一幅画，回写二十年

观众握着第二本账，戏里的人却没有，这一错位可以做成一部戏的全部张力。纪君祥的《赵氏孤儿》是这种做法的极致。

故事取自春秋晋国。权臣屠岸贾陷害赵盾，赵家满门三百口被杀，驸马赵朔被逼自尽。公主在囚中生下赵氏孤儿，托给草泽医生程婴后自尽；守门的将军韩厥放程婴带着孩子出去，自己也自刎了。屠岸贾找不到孤儿，下令：三日之内不交出来，就把全国半岁以下、一月以上的婴儿全部杀光。这一道命令，是一次放在第①步的世界突变：程婴藏着的，一下子成了全国所有婴儿的命。

程婴自己刚得了一个儿子，与孤儿差不多大。他和退隐的老臣公孙杵臼定下计策：拿亲生儿子顶替孤儿，交给公孙杵臼藏着，再由程婴去向屠岸贾告发。屠

岸贾带兵上门，逼程婴亲手拿棍子去打公孙杵臼，试他是不是同谋；随后搜出“孤儿”，当着程婴的面用剑剁死；公孙杵臼受尽拷打，最后撞阶而死。这是第②步：命令是外来的，舍掉亲生儿子的选择是人自己的，正是王国维那句“出于其主人翁之意志”。

接下来是一次长达二十年的回写。屠岸贾以为赵家已经斩草除根，把程婴收作门客，还把程婴的“儿子”，也就是真正的赵氏孤儿，收为义子。孤儿在仇人的府里叫着仇人“义父”，长到二十岁，文武双全。台下人人知道他是谁，只有他自己不知道，他每喊一声义父，观众心里就紧一下。

二十年后，程婴交出这笔账的方式，是全剧最见匠心的一处。他画了一个手卷，有意让孤儿看见，再借着孤儿的追问，把画里的故事一段段讲给他听：一个忠臣被奸臣陷害，满门抄斩，一个医生舍了亲生儿子，一个老臣撞阶而死。孤儿听得义愤填膺，说这奸贼实在可恨。讲到最后，程婴才告诉他：画里那个孤儿，就是你；那个奸贼，就是你的义父。

这一幕，几乎就是第3章“两本账”的戏台版本，而且两本账都由戏中人亲手递出。程婴先让孤儿拿着第一本账，以一个局外人的身份，对画里的事下了判断：冤，该报。然后补上缺掉的那一笔：画里的人就是你。同一个判断，原封不动地落回他自己身上。孤儿不是被别人说服去报仇的，他是被自己刚刚说出口的道理逼着去的。

这次认知突变回写的范围有多大？二十年。义父教他骑射的每一个下午，程婴在旁人眼里那个“卖主求荣”的影子，全部被重新记账。回写一路落到最深的一层：他是谁。他从屠岸贾的义子，变回赵家的后人，用第6章的说法，这是自我层的回写。

它来得最晚，却一点也不巧：它是程婴等了二十年、挑好了时机，亲手交出来的。孩子长大了，有了力气；屠岸贾对他毫无防备；这一刻，世界的土壤正好托得住这一笔。认知一变，人物就去改动世界：孤儿擒住屠岸贾，由朝中重臣奏明国君定罪，报了血仇。先变认知，再动世界，第13章讲的双序列，在七百年前的杂剧里已经编得严丝合缝。拿掉这一笔，结局会塌，可塌掉的是一个人藏了二

十年、等了二十年的东西，不是天上掉下来的东西：替结局干活的，正是方法本身。伏尔泰据它改写过一部《中国孤儿》（1755），它走得这么远，原因之一大概是几乎不靠超自然：人在绝境中的选择，在大多数时代的土壤里都有根。

大白话例子：老同学讲的一件“听来的事”。一个人一直记恨大学时最好的朋友：毕业那年单位只要一个人，名额落到了朋友手里，他只好去了外地，两人从此断了来往。十几年后，他当了部门主管，刚替一个下属扛下一次处分。那天晚上，当年的班长约他喝酒，讲起一件“听来的事”：有个年轻人听说好朋友家里出了事、急需那份工作，就自己去找用人单位，把名额让了出去。他听完说：“这人够意思。”班长说：“那是老周。那个名额，本来是他的。”没有人说服他，是他自己那句“够意思”原封不动落回了自己身上，十几年的怨气全换了意思。班长挑的那个晚上也不是巧合：他得先当过一回替别人扛事的人，才接得住这一笔。

◆ 六、《牡丹亭》：理之所必无，情之所必有

如果说《窦娥冤》的天是一种“回应”，《赵氏孤儿》几乎没有天，那么汤显祖的《牡丹亭》，把超自然推到了最远处：一个少女因梦而死，又因情而生。南安太守杜宝的独生女杜丽娘，十六岁，被关在闺房里读书。老师陈最良给她讲《关雎》，讲的是“后妃之德”；她读出来的，却是一份她从没被允许有过的心思。丫鬟春香撺掇她去后花园，她这才发现自家竟有一座满园春色的花园：“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。”游园回来，她梦见一个书生在牡丹亭边与她相会；醒后回园寻梦，什么也找不到了。从此她一病不起，病中对镜自画了一幅像，死后葬在后花园的梅树下。

三年后，岭南书生柳梦梅借住在由杜家旧园改成的梅花观里，拾到了那幅画像。丽娘的魂魄来与他相会，求他开坟，柳梦梅掘开坟墓，丽娘复活。死而复生在物理上不可能，汤显祖自己最清楚。他在为这部戏写的题词里，说了一段后来被反复引用的话：

> **情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。**

题词收尾又说：“第云理之所必无，安知情之所必有邪！”这几乎就是第3章那句话的明代版本：合理与否，看账本上记的是什么前提。汤显祖把前提从“理”换成了“情”。在“理”的账本里，死而复生推不出来；在“情”的账本里，一份情深到了极处，生死这道墙就拦不住它，复生是推得出来的。逻辑没有被违反，前提换了。

可是，换账本不是作者说换就换的。观众凭什么接受这本新账？靠两样东西。一样是台下的土壤。汤显祖写这部戏的晚明，礼教把闺阁女子的一生安排得一丝不漏，看重个人真情的思潮也在读书人中蔓延。台下许多人在“理”的账本里活得憋闷，“情之至”这本账，他们心里本来就记着一半，只是从没有人替他们写全。据记载，《牡丹亭》问世后，有闺中女子读它伤怀而亡，汤显祖还写诗哭过她；一百多年后，曹雪芹让林黛玉在梨香院墙外听见那句“原来姹紫嫣红开遍”，倒也“十分感慨缠绵”；再听到“则为你如花美眷，似水流年”，便“不觉心动神摇”。这部戏长在一代又一代被锁住的心思里。

另一样，是戏台上的积累。从读《关雎》到游园、惊梦、寻梦、写真，矛盾一步步累积：一份活生生的情，一片一丝缝隙也不给它的土壤。这是第①步。累积到顶，土壤不肯让，情也不肯退，被逼出来的显露态的改变，是死。第②步完全是人的：没有一个外来的巧合杀死她，杀死她的是那片土壤和她自己不肯回头的情。

那么复生，放在哪一步？复生不是结局，它是一次回写，回写之后，新的矛盾立刻在新的场上生成。首先，复生需要人来完成。魂魄只能来见柳梦梅、告诉他实情，开坟要靠柳梦梅自己，而掘人坟墓在那个世道是重罪。书生为一个画中人冒这个险，本身就是“情之至”在另一个人身上的显露。和窦娥的鬼魂一样，超自然只能把事情送到人手边，剩下的路得人自己走。

其次，复生之后，矛盾反而更尖锐了。丽娘活了，杜宝不信。他已经升官，听说一个落魄书生自称是他女婿、女儿死而复生，第一反应是：这是盗墓的贼。他把柳梦梅吊起来拷打。死而复生在花园里成立了，在父亲的公堂上不成立。土壤被回写了一次，但没有被抹平，“情”和“理”在新的场上，又顶了一次牛。

用失败条件量一量：拿掉复生，前半部仍是一部丽娘为情而死的悲剧；后半部会塌，但塌掉的是一轮新的矛盾，不是一个早该由人结算的结局。复生没有替任何人解决问题，它把问题从“情能不能活”推到了“活下来的情，人间认不认”。这就是放对了位置的超自然：它不是救人出麻烦，是把人推进一个更大的麻烦。

大白话例子：辞职去学画的表姐。表姐在银行干了十年，一直偷偷画画。三十二岁那年，她辞了职去南方一个小镇学画，家里吵翻了天，亲戚们说起她，口气就像说一个“没了”的人。三年后她回来了，带回一摞画，还在小画廊卖出了几张。你以为这就圆满了？没有。父母照样问她什么时候找个正经工作、什么时候结婚。辞职是她的“死”，回来是她的“生”，可回来以后，她面对的还是那张饭桌、那套说法；只不过这一次，她手里有了三年的画。

◆ 七、大团圆：哪些是作弊，哪些不是

现在可以正面回答第14章留下的问题了。王国维在《红楼梦评论》里说，我国人的精神是“世间的”“乐天的”，所以戏曲小说“始于悲者终于欢，始于离者终于合，始于困者终于亨”。鲁迅在《论睁了眼看》里批评得更重，说中国的文人不敢正视人生，凡事总要“团圆”，由此生出瞒和骗的文艺。两位的批评都击中了不少戏。可如果把“大团圆”当成一个整体去判，连《窦娥冤》《赵氏孤儿》《牡丹亭》也都成了“瞒和骗”，这显然不公允。用本书的尺子，大团圆可

以分开。本书把下面三个问题叫作**大团圆三问**，即判断一个团圆结局是收束还是作弊的三道检验：

1. **团圆是谁做成的？**是人物一路的推进逼出来的，还是一个外来的力量在最后一刻落下来，替他们做成的？前者是第②步由矛盾逼出；后者是外力抢占了第②步。
2. **拿掉那个外来的力量，结局还有没有自己的去向？**这是第5章立下的失败条件，第14章把它推成了设计纪律，这里原样适用。
3. **团圆之后，前面的代价还在不在？**回写让过去更有分量；注销让过去作废。一个团圆如果把前面的死、伤、冤一笔勾销，它就不是收束，是注销。

拿大团圆三问量下来，至少分得出三种大团圆。**第一种，作弊的团圆。**《六月雪》一路改本是典型：后面的翻案再热闹，最要紧的那条命是天保下的，拿掉飞雪结局当场塌掉，前面的冤屈被一场雪注销了。还有大量才子佳人戏，恋人被拆散，主角历尽磨难却什么也没做成，最后靠一道圣旨“奉旨完婚”，或者靠一个突然冒出的身份，一切迎刃而解。三问全不过关。这一类团圆，正是王国维、鲁迅批评的靶子，批得不冤。

第二种，昭雪的团圆。《窦娥冤》第四折是范本。窦娥没有活过来，团圆的是冤屈的公开洗雪。请注意洗雪的过程：窦天章夜里翻看案卷，最初并没有认出这桩“药死公公”的案子是女儿的，把它压到底下，另看别的；窦娥的鬼魂两次把案卷翻回最上面，父亲才肯细看。鬼魂能做的，只是让一份案卷不被压下去；真正的翻案，要父亲决定重审，要人证当堂对质。窦娥最后托付父亲的，也不是让自己复生，而是替她照顾那个她用命护下的婆婆。三问全部过关：做成团圆的是人；拿掉鬼魂这一笔，翻案会悬在那里，很难做成，这一点不必讳言；可鬼魂只加速，不改判，改判靠的是重审与当堂对质；窦娥的死仍然是死。誓愿在刀后，管显露；第四折在人间，管结算。天只做天能做的那一半，人做人该做的那

一半，这就是关汉卿的判断：天可以作证，不能代审。这一种团圆，团圆的是公道，不是命运，给台下那些同样含冤的人一个不肯把冤屈咽下去的出口。

第三种，挣来的团圆。《赵氏孤儿》的复仇，《牡丹亭》的复生与最终的成婚，都属这一类。这份圆满，是程婴二十年的隐忍、孤儿亲口说出的道理、丽娘的一死、柳梦梅的一挖，一步一步挣出来的。《牡丹亭》最后一出《圆驾》，确实是皇帝在金殿上裁断，敕令团圆，杜宝到最后仍不肯认这门亲；《赵氏孤儿》的仇人，也由国君定罪。用第14章的说法，这一类外力只能让它加速，不能让它改判：圣旨是给人物已经做成的事盖章，不替任何人做选择。作弊的团圆恰恰相反，主角什么也没做成，全靠一道圣旨。代价也都还在：程婴的儿子死了，公孙杵臼死了，丽娘的三年是实实在在的三年。这样的团圆，是收束，不是注销。

所以，对第14章那个问题的回答是：**大团圆本身不是作弊；让团圆抢占第②步，才是作弊。**好的那一种，恰恰是中国戏曲最见功力的地方：在一个观众盼团圆、知团圆的土壤里，硬是让团圆由人来挣、让代价留在账上。而且“结局会团圆”既然是惯例，它就不再是突变，而是台下土壤的一部分。这反而让第②步的检验更严：观众只看人物是怎样走到那里的。走得有理，人人都知道的团圆，也能让人落泪；走得不对，人人都盼着的团圆，也会被人骂一句“又是这一套”。

大白话例子：年夜饭上的两种和好。兄弟俩合伙买了一辆货车跑运输，为分账吵了一整年。年夜饭上两人都来了，碰了杯，场面很团圆。一种情况是：老母亲发了话，“大过年的谁也不许提”，两人就都不提了，初二各回各家，账原封不动，明年接着吵。这是作弊的团圆，一道“圣旨”抢了第②步，矛盾只是被按住了。另一种情况是：年前一个月，哥哥自己去找了弟弟一趟，两人在车边抽了半包烟，把账一笔一笔算开，有的认了，有的让了。饭桌上看，两种团圆一模一样；你去问那位母亲，她心里分得清清楚楚。

◆ 八、前人走到了哪里

关于戏曲里的超自然与团圆，这里只点三处前人。汤显祖“理之所必无，情之所必有”，已经看到合理不只有一本账，情也可以是推理的前提。这里多走的

一步是：换账本要有条件，台下的土壤里要有根，台上要把这份“情”一步步积到足以逼出死的地步；换了账本之后，超自然仍然只能放在第①步当矛盾的来源，或者在显露态改变之后替它显露、给它作证，算作第③步回写的一部分，却不能替人物结算。《牡丹亭》本身就是这样做的，只是汤显祖没有把它说成一条规矩。

王国维和鲁迅对大团圆的批评，看到了团圆可以变成一种麻醉。这里多走的一步是：团圆不能一概而论，要看它放在哪一步，是收束还是注销；一刀切地批，会把《窦娥冤》第四折和《六月雪》的刑场飞雪算成同一种东西，而它们恰恰是一对反例。金圣叹评《西厢记》，认定第五本的团圆是后人所续，主张把戏收在“草桥惊梦”的梦醒处。他凭直觉感觉到了某些团圆在替人物结算，办法是把它从正文里请出去。本章的尺子让人不必删：可以留下团圆，只问它是怎样来的。

◆ 九、本章收拢：一出戏，一轮循环

本章用两把尺子量了三出老戏，收成几句话：

1. **超自然合不合理，先看台下的土壤**：邹衍飞霜、东海孝妇，晚明的“情”。
2. **再看它放在哪一步**。第①步当矛盾的来源，合法；显露态改变之后替它作证、不替人物结算，算作第③步回写的一部分，也合法，这是本章补上的位置；第②步直接结算，作弊。窦娥的雪落在刀后，改本的雪落在刀前，一步之差，一正一反。
3. **认知突变可以由戏中人亲手交出来**。程婴的一幅画，回写了孤儿的二十年。
4. **戏曲观众知道结局，意外搬到了路上**，他们走的是 S→D→E。
5. **大团圆不等于作弊**，用大团圆三问去量。

可是，本章讲的每一出戏，大致都是一轮循环：一个大矛盾积起来，逼出一次大的改变，回写之后，戏也就收了。如果一部作品不是一轮，而是几十轮、上百轮呢？一部小说写一个家族几十年，一部剧集追着一桩案子跨了将近二十年，每一轮回写都成了下一轮的土壤。那时候，突变该怎样排布？前面一轮的回写，怎样变成后面一轮的地基？这是第16章要看的事。

带 走 的 话

超自然合不合理，不看物理上可不可能，只看两件事：它在台下那片土里有没有根，它在矛盾的循环里放在哪一步。

天可以作证，不能代审：异象落在刀后，把冤屈显露出来，是回写；落在刀前，替人把事办了，就是作弊。

大团圆本身不是作弊；让团圆抢占第②步、把前面的代价一笔勾销，才是。

小　账

本章的日常例子（头七留门、迟到的信、推迟了两周的汇报、爷爷讲了一百遍的往事、老同学讲的“听来的事”、辞职学画的表姐、年夜饭上的两种和好）都是虚构的设想，开头奶奶与孙子看戏也是设想的情境。

《窦娥冤》《赵氏孤儿》《牡丹亭》的情节与引文已按通行本逐条核对；元杂剧各本之间有异文，各剧种的演法也不一，具体唱词与关目请以原作为准（见附录二）。

明传奇《金锁记》的作者旧说不一（叶宪祖、袁于令），各剧种《六月雪》的结尾也各有出入；本章只取其“刑场飞雪示冤、窦娥不死、终得团圆”的共同走向。

“异象在显露态改变之后替它显露、给它作证，可算作第③步回写的一部分”，是本章的工作说法，补在第5章、第14章所说的第①步之外；那两章说突变最稳妥的合法位置是第①步，是就制造矛盾而言。

“两把尺子”（土壤与位置）、“大团圆三问”，以及“作弊的团圆”“昭雪的团圆”“挣来的团圆”三分，是本书的工作概念，不是戏曲史的定论。

本章不主张戏曲里的超自然一律可取，也不替大团圆一概辩护；王国维、鲁迅的批评，对大量戏仍然成立。

◆

16

第 16 章

长篇里的多轮发生：小说与长剧

这一章的问题

追一部悬疑剧追到第八集，群里的人从问“凶手是谁”变成问“那个女孩后来怎么样了”——几十集追下来，为什么连自己想知道什么都变了？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：曹雪芹小说《红楼梦》（前八十回为主）、电视剧《漫长的季节》（2023）、陈忠实小说《白鹿原》（1992）。没看过又不想被剧透的读者，可以先看书、追剧，再回来读。〕

场　景　凶手换了三回

一部悬疑剧每周更新两集。几个老同学建了一个群，专门追它。第二集播完，群里一致认定凶手是那个阴阳怪气的邻居；第四集邻居有了不在场证明，大家改口说是死者的丈夫；第六集丈夫的嫌疑也洗清了。到第八集，剧里又补出一段十几年前的旧事，群里安静了好一会儿，然后有人发了一句：“我现在不想知道凶手了，我想知道那个女孩后来怎么样了。”八集追下来，群里的人变的不只是答案，还有问题本身：一开始问“谁干的”，后来问“她怎么样了”。

前面各章讲的戏，大多是一轮：一个矛盾积起来，逼出一次大的改变，回写一遍，落幕。《第六感》（1999）把全部力量押在结尾那一次揭底上；上一章的戏曲，也大多是一出戏一个大循环。可一部几十集的剧、一部上百回的小说，不可能只靠一次揭底撑下来。前一轮的揭底，怎样不被后一轮冲掉，反而成为后一轮的地基？追剧的人为什么追着追着，连自己想知道什么都变了？

◆ 一、长篇不是拉长的短篇

先把本章的回答摆出来：**一部长作品，是一轮接一轮的123循环。每一轮回写重置出来的土壤，就是下一轮矛盾生长的地方。长篇的设计，不在某一次突变有多猛，而在突变序列怎样排布，让每一轮都长在上一轮的回写上。**

123原理本来说的就是一个不停的循环：①差异（D）与土壤（E）的矛盾累积；②矛盾逼出显露态（S）的改变；③这次改变回写，重置 D 与 E，新的矛盾在新的场上生成。短的戏，往往只来得及把这个循环完整走一圈。长的作品，把它走几十圈。

这几十圈不是并排摆着的。第3章讲《肖申克的救赎》（1994）时已经露过这个苗头：安迪越狱的回写，把瑞德推进了一个新的场子，可一部电影只来得及把这第二圈走个开头。长篇的本事，就是把这个“循环不止”真正展开。于是长篇有一个短篇没有的要求：**每一轮的回写，必须真正落进土壤，不能落完就散。**短篇里，回写落在观众身上，戏就完了。长篇里，回写还要落回故事的土壤，成为人物下一轮的来历、关系和处境。如果一轮的揭底到了下一集就不再影响任何人，那它只是一声惊，不是一轮发生；第九节还要细说。

大白话例子：一段十年的婚姻。两个人结婚第一年，为了谁洗碗吵过一架，吵完定了规矩：谁做饭，谁不洗碗。这条规矩，就是那一轮吵架回写出来的土壤。第三年有了孩子，谁起夜、谁接送，又吵。这一轮不是从零开始的：她说，当年你答应过家务对半分；他说，当年那是两个人的时候。上一轮的规矩，成了这一轮争的东西。第七年，一方父母病了要接来同住，两个人发现自己用的还是第一年那套说法：一人一半，谁也不欠谁。这套说法放在洗碗上很好用，放在一位病重的老人身上，就显得冷了。

十年的婚姻，不是一次吵架拉长了十倍，而是一轮一轮的吵与和，每一轮的和好都留下一条规矩，下一轮的矛盾就长在这条规矩上。走到第十年还过得好，靠的不是从来不吵，而是每一轮吵完，都真的改了点什么。

◆ 二、上一轮的回写，是下一轮的土壤：宝玉挨打

先看《红楼梦》里一段相对完整的链条，它不起眼，却把“一轮长在另一轮上”的样子展示得清清楚楚。第三十回，王夫人午睡，丫鬟金钏在旁边捶腿，宝玉溜进来和金钏说了几句调笑的话。王夫人翻身起来，照金钏脸上就是一个嘴巴，执意把她撵了出去。第三十二回，金钏投井死了。这是一轮。矛盾很小，一次午后的调笑；显露态的改变却很重，一条人命。

紧接着第三十三回，两件事撞到一起：忠顺王府派人来要唱戏的琪官，说他和宝玉交好；贾环又趁机告状，说金钏投井是因为宝玉对她动了强。贾政气得发昏，把宝玉一顿板子打得几乎死过去。请注意这一轮的土壤从哪里来：金钏之死是上一轮的回写，它沉下去，成了贾环手里的一把刀。再往下看，挨打的回写落到了好几个人身上，每一处都成了后面几十回的地基。

落在黛玉身上。黛玉来看宝玉，两眼肿得桃儿一般，半天才抽噎着说了一句：“你从此可都改了罢！”宝玉却说，就是为这些人死了，也是情愿的。晚上，他让晴雯送去两块旧手帕。黛玉体贴出旧帕子的意思，在上面题了三首诗。两个人的心事，在这一轮之后算是彼此认了账。

落在袭人身上。王夫人叫一个丫头去问宝玉的情形，袭人自己去了。她小心地说了一番话：二爷大了，姑娘们也大了，日夜一处不方便，最好叫二爷搬出园外来住。王夫人大为感动，连叫“我的儿”，没过几回，就从自己的月例里拨钱，按姨娘的份例给袭人。

这一笔回写，当时看不出分量。它只是让太太心里多了一层担心：园子里不干净，宝玉身边不干净。可这层担心就是一片新的土壤，四十回以后，它会长出一场大风暴。用三大方程来看，E＝H(S,D)：挨打这次显露态的改变，加上袭人的一番话这个差异，一起改写了土壤，把王夫人对大观园的看法、袭人在怡红院的位置，都重新设定了。D＝G(S,E)：此后王夫人往园子里看的眼光、袭人在宝玉身边做事的分寸，都跟着改了方向。长篇读者常有一种感觉：前面几十回是一

件件家常小事，后面忽然天塌地陷，回头一查，塌的地方几十回前就松了，松在这种一轮一轮的回写里。

◆ 三、抄检大观园：攒了几十回的一次总结算

第七十四回，抄检大观园。这是前八十回里最重的一次显露态改变，攒了几十回才逼出来；真正算得上突变的，只是一个绣春囊。要看抄检为什么这样重，先要看它前面攒了什么。第七十回前后，贾府的土壤里，好几条矛盾同时积到了头。一条是银子。贾琏私下求鸳鸯，把贾母用不着的东西偷运出去当银子周转；探春理家想挤出一点进项，挤得有限。

一条是两房之间的嫌隙。贾母八十大寿那几天，邢夫人当着众人的面，替两个得罪了尤氏的婆子向王熙凤讨情，给了凤姐一个难堪。邢夫人是凤姐的正经婆婆，属贾赦一房；凤姐却跟着姑妈王夫人在贾政这边当家。两房的不和，借着下人的口角越闹越深。

一条是下人。园子里夜里聚赌，贾母动了气，下令严查，迎春的乳母就是一个大头家；鸳鸯夜里撞见了迎春的丫头司棋和她表弟在一起，司棋吓得病倒，表弟逃了。

就在这时，第七十三回，一个专做粗活、心智有些痴的小丫头傻大姐，在园子的山石背后拾到一个绣春囊，上面绣着一对赤身相抱的人。她不认得是什么，拿着玩，撞上了邢夫人。邢夫人收起来，让陪房王善保家的送到了王夫人手里。

这个绣春囊是谁的，书里没有明说。从发生的角度看，这正是它的妙处：**扳机是随机的，炸药是攒了几十回的。**痴丫头偶然拾到一件东西，是第①步里最典型的一笔巧合；它点燃的，却是银子、两房、下人、礼法缠在一起的整片土壤。王夫人拿着它，先含着泪去问凤姐，凤姐跪下来一条一条辩白。王善保家的趁机进言，说宝玉屋里的晴雯仗着生得好，天天打扮得西施一样。王夫人心里本就有

袭人那一层早种下的担心，于是叫来晴雯当面骂了一顿，定下：当夜就抄检大观园。

请对照第14章那条规矩：巧合可以制造麻烦，不能替人物结算。绣春囊没有替任何人结算任何事，它只是把攒满了的矛盾一把推到了出口。真正逼出这一夜的，是两房的较劲、王夫人对园子的担心、王善保家的攒下的怨气。拿掉绣春囊，抄检也许不在这一夜发生，但贾府的土壤里迟早要长出一场类似的风暴，这就过了失败条件那一关。

大白话例子：公司突然查账。一家公司这几年效益一年不如一年，两位副总明争暗斗，下面的人各站各的队，账上也有些说不清的地方，大家心照不宣。某天，财务在复印机里捡到一张没人认领的大额发票，第二天，老板宣布各部门封账，逐个查。

那张发票是谁的，后来也没人说得清。可这一查，查出来的远不止一张发票：谁平时报销最松，谁跟哪位副总走得近，谁的部门干脆没有被查，全都摆上了桌面。发票只是扳机，真正炸开的，是这几年攒下的每一笔。

◆ 四、一夜搜检，十几种回应

抄检是攒了几十回逼出的那次显露态改变，绣春囊这一笔突变，借着它传到了每一间屋子。怎样传导，是这一回最见功力的地方：同一次搜检，落进每一间屋子，激出的是每个人不同的样子。

怡红院。搜到晴雯的箱子，她挽着头发闯进来，“豁啷”一声把箱子掀开，两手提着底子，朝地下尽情一倒，把东西全倒了出来。她没有辩白一个字。那一倒，就是她的全部回答。

潇湘馆。黛玉已经睡下，没有惊动她。在紫鹃的东西里搜出宝玉往年用过的几件旧物，凤姐笑着说宝玉和黛玉从小在一处，这原是有的，就放过了。

秋爽斋。探春早得了信，命丫头们秉烛开门而待。她说，要搜就搜我的，丫头们的东西都在我这里。她当着众人说了一段后来被反复引用的话：

> **可知这样大族人家，若从外头杀来，一时是杀不死的……必须先从家里自杀自灭起来，才能一败涂地！**

说着，她流下泪来。王善保家的仗着是邢夫人的陪房，上前拉起她的衣襟，嘻嘻笑着说连姑娘身上我都翻了。话没说完，探春一巴掌打在了她脸上。

暖香坞。在惜春的丫头入画箱子里，搜出一包金银锞子和一些男人的鞋袜，入画跪下说是珍大爷赏她哥哥的，托人带进来让她收着。年纪最小的惜春，没有替她求一句情。第二天，她把嫂子尤氏请来，一定要尤氏把入画带走，还说从此连宁国府也不去了。

紫菱洲。最后搜到迎春的丫头司棋。箱子里搜出男人的鞋袜和表弟潘又安写给她的信，而领着搜检的王善保家的，正是司棋的外祖母。凤姐当众把信念了出来，王善保家的又气又臊，自己打自己的脸。司棋低着头，并无畏惧惭愧之意。迎春那时已经睡下，这一夜，她一句话也没说。

还有一处从头到尾没有搜：宝钗住的蘅芜苑，凤姐说亲戚家的姑娘断乎抄检不得。可第二天，宝钗就找了个由头搬出了大观园。

一夜之间，七八间屋子，十几种回应。第5章说过，一次突变对不同人物传导出不同结果；第12章说过，一次突变是一石入网。抄检大观园还多做了一件事：**每个人在这一夜的回应，都在显露这个人几十回以来攒下的东西**。晴雯的倒箱，是她一贯的心高气傲；探春的耳光，是她理家时那股想救而救不了的劲；惜春的决绝，是她一路冷眼看宁国府看出来的心冷；迎春的不语，是她“二木头”的懦弱。这正是长篇才做得到的事：短篇的人物没有那么厚的来历，激不出这么多层次。

大白话例子：家长会上的一句话。家长会上，老师宣布下学期按成绩重新分班。一位家长当场举手，一条一条问标准；一位低头给孩子发消息，只有一句“回家再说”；一位等别人都走了，才留下来问自己孩子差在哪；还有一位一言不发，回家照常做饭。同一句话，四种回应。教了这个班三年的老师一点也不意外：这四种回应，她早在每一个电话里见过一点，那句话只是让它们一齐亮了出来。

◆ 五、抄检之后：回写一路落下去

抄检这次攒了几十回逼出的显露态改变，是第②步；它的回写在后面几回一路往下落，每落一步，都在重置大观园的土壤。第七十七回，司棋被撵了出去，她求迎春替她说一句话，迎春只是流泪。接着，王夫人亲自来到怡红院，把正病着的晴雯从炕上拉起来撵走，又撵了四儿、芳官等几个丫头。

撵人时，王夫人说出了丫头们私下的玩笑话，一字不差。宝玉回到屋里，问了袭人一句：怎么人人的不是，太太都知道，单单挑不出你和麝月、秋纹来？袭人一时答不上来。

这句话，是对四十多回前那一轮的回写。第三十四回袭人那一番“搬出园子”的进言，当时只像一片苦心；到了这里，读者拿着第二本账回头看，分量就不一样了。书里没有坐实是不是袭人告的密，可不论怎样读，那一轮回写沉下去的土壤，在这一轮里长出了果子。

宝玉偷偷去看了被撵回家的晴雯。她病在一张芦席土炕上，咬下两根指甲，又把贴身的旧红绫袄脱下来和宝玉换了。不久晴雯死了，宝玉写了一篇《芙蓉女儿诔》祭她。

抄检之后，大观园不再是原来的大观园。宝钗搬走了，几个丫头没了，迎春不久就要出嫁。那个诗社、宴饮、花下醉眠的园子，从这一夜开始散了。这次回

写重置的是整片土壤：大观园从一个与外面隔开的地方，变成了风雨可以直接吹进来的地方，新一轮的矛盾就要在这片敞开的土上生长。

这里能看出长篇排布突变的一个规律。《红楼梦》前七十回，突变大多不大：一次挨打，一次投井，一场生日宴上的难堪。每一轮的回写都落进土壤，却都没把土壤翻过来，读者甚至嫌它琐碎。到了第七十四回，那些小轮次攒下的东西，被一个绣春囊点着，在抄检这一次显露态改变里一齐显露，此后变故一次比一次来得快。**长篇的突变，常常不是均匀撒开的，而是先用许多小轮把土壤一层层改松，再在某一处让一次突变点着，把松掉的土一齐掀起来**。第10章讲过一次大突变与一串小突变各有代价；长篇把两者接起来用：一串小的，为一次大的掀动蓄力。前面那家公司也是这样：每一轮都小，每一轮都被“心照不宣”盖过去，那张发票才掀得起那么大的动静。

◆ 六、《漫长的季节》：认知突变一层一层落下

《红楼梦》的多轮发生，主要在世界这一侧推进：挨打、投井、抄检、撵人，故事的土壤一次次真的变了。电视剧《漫长的季节》（2023）走的是另一条路：它的世界突变大多早在十八年前就发生完了，剧集用十二集的篇幅，让认知突变一层一层落下来。

故事在东北小城桦林。王响是桦钢厂的火车司机，劳模，一辈子以厂为家。剧集把时间线交错着放。一头是1997、1998年的桦林，钢厂改制、下岗的风声越来越紧；1998年，一起碎尸案的尸块被人抛在了厂区各处。另一头是2016年的桦林，王响已经老了，开着出租车，和亲戚龚彪、退休老警察马德胜一起，因为一桩套牌车的事，阴差阳错碰上了当年碎尸案的线头。十八年前，他的儿子王阳死在了小凉河里。他一直不知道儿子是怎么死的。

于是，这部剧有两个“现在”在并排推进：2016年的老王响往前查，1998年的旧事往后补，观众手里的账本同时被两边改写。认知突变落下的次序，这里只说几层最主要的：

第一层：死者是谁。碎尸案的尸块里有一根小指，当年的警方据此认定，死者是一个叫沈墨的女大学生，她和王阳相好。观众最初记下的，也是这本账：沈墨死了，王阳的死和她有关。

第二层：沈墨经历了什么。 1998年那条线一点点补出来：沈墨从小被养父沈栋梁控制、侵害；她在娱乐城弹琴打工时，又被一个叫殷红的陪酒女在酒里下了药，送给了常来消费、人称港商的卢文仲。王阳得知后闯进卢文仲的包厢大闹，被人打了出去。一个被观众记成“受害者”的名字，开始有了厚度。

第三层：死者不是沈墨。碎尸案里死去的是殷红。沈墨杀了她，切下自己的一根小指混在尸块里，让所有人以为死的是自己。第一层那本账整个翻了过来：那个“受害者”同时是凶手，而她成了凶手，又是第二层那些事一路逼出来的。

第四层：王阳是怎么死的。这一层留到最后才落下。2016年，沈墨又杀了养父母，被追捕，偏偏坐上了王响的出租车。王响追问儿子的死，终于知道：那天沈墨跳了河，王阳跳下去救她，自己没能上来。

四层认知突变，每一层都在重写前一层，但没有一层是注销。“死者不是沈墨”没有让前面那些关于她的戏作废，反而让它们变得更沉：观众前面为她揪过的每一次心，现在都要和“她杀了人”放在一起掂量。这正是长篇里认知突变最难也最见功力的地方：**每一层都要推翻前一层的结论，却不能推翻前一层的分量。**

◆ 七、十八年，回写落在一个父亲身上

《漫长的季节》的认知突变，推动的首先是观众，但它最终落下的地方，是王响。1998年那条线上，世界突变一次次打在王响最依赖的那条路上。他一辈

子的活法是“厂子在，我就在”：当劳模，守规矩，把儿子的前程也押在厂里。改制、下岗的风声正好打在这条路上；他想在碎尸案里立一功保住饭碗，儿子却和那个案子缠在了一起，最后死在河里。第5章提出、第11章展开的那个落点问题，在王响身上是接连打下来的几下。

而2016年那条线，是这些突变回写了十八年之后的土壤：一个丢了儿子、丢了厂子的老人，对谁都絮絮叨叨，心里一直悬着一件事。他查案的劲头在别人眼里有点可笑，其实是十八年来那一轮回写一直没有落地。

认知突变最后一层落下时，传导到他身上的，不只是一个事实。儿子不是被谁害死的，也不是被逼死的，是去救一个人。这一笔，把王响十八年来的账从“我儿子是怎么被毁掉的”，改记成“我儿子是个什么样的人”。紧接着，车子翻了，起了火，这个刚知道真相、对沈墨满腔愤恨的老人，把她从车里拖了出来。

这一拖，是这部剧最要紧的一次显露，没有任何外力：一个父亲在十八年后，把儿子最后做的那件事，做了一遍。认知突变落下，人物用自己的身体给了回应，这是由矛盾逼出的第②步，不是巧合替他做的。

剧的最后，老王响好像看见年轻的自己，冲着他喊了一句：“往前看，别回头。”漫长的秋天，到这里才过去。用失败条件量一量：拿掉“王阳是去救人”这一层，碎尸案仍然破了，可他在火里拖人那一下就没有了来历，“往前看”也成了一句空话。这一层认知突变不是在替方法干活，它是方法的最后一环：让一个人十八年的推进，有了一个只能由他自己完成的出口。

大白话例子：整理父亲遗物的那个下午。父亲走后，你整理他的书桌。第一个抽屉里是一沓旧工资单，你知道了他当年挣得那么少；第二个抽屉里是你小学时的奖状，一张没扔；第三个抽屉最底下，是一封他没寄出去的信，写给一个你从没听说过的人，那是他年轻时一段你完全不知道的日子。

一个下午，三个抽屉，你心里的父亲被改写了三次。每一次都没有推翻上一次：他确实挣得少，也确实留着你的奖状，也确实有过那段日子。三层叠在一起，你才第一次看见一个完整的人。至于这个下午之后你怎么对待自己的孩子，那是你接下来的事了。

◆ 八、《白鹿原》：同一场时代的雨，落在两条路上

《漫长的季节》是认知突变一层层落下；陈忠实的《白鹿原》，几乎全是世界突变。从清末到二十世纪四十年代末，改朝换代、农民运动、饥荒瘟疫、抗战、解放，一次接一次打在关中平原上的白鹿村。

这部小说可以看作第5章《寄生虫》（2019）那场暴雨的长篇版：同一次突变，落进不同的纠缠网络，传导出不同的命运。只不过这里是半个世纪里一场接一场的雨，落在白、鹿两家各自的一条路上。

白嘉轩的路，是祠堂和族规。他是族长，信耕读传家，立乡约，修祠堂，对族里的人严，对自己也严。**鹿子霖的路**，是官面和门路。他精明，会看风向，后来当上了乡约，在村里有一份白嘉轩没有的权势。

小说开头就埋了一轮。白嘉轩在雪地里看见一片形状像白鹿的草，认定那块地是好风水，设法把它从鹿家换到手，又把父亲的坟迁了过去。这一轮的回写，是两家之间一笔不明说、沉了半个世纪的账。接下来，时代的突变一次次落下，每一次都打在两条不同的路上：

- **辛亥以后，县里设了新的乡约制度。**鹿子霖当了乡约，他的路被这次突变接住了，越走越宽；白嘉轩仍是族长，他的路没有断，可族长和乡约从此分成了两个权，村里有了两个中心。
- **农民运动起来时，**白嘉轩的长工鹿三的儿子黑娃，当了农协的头，领人闯进祠堂，砸了刻着乡约的石碑。这一下正打在白嘉轩最依赖的那条路上。

可他没有换起手：农运一退，他把祠堂收拾好，把碑重新拼起来立上。他的回应，是把路修回原样。

- **黑娃为什么砸祠堂？**这要往前追一轮。黑娃扛长工时带回一个女人田小娥，她原是一个老举人的小妾。白嘉轩按族规，不许两人进祠堂拜祖，两人只好住在村东头的一孔破窑里。祠堂不收他们，这一轮的回写，就是黑娃砸祠堂那一轮的土壤。
- **田小娥后来的遭遇，又是下一轮的土壤。**黑娃出走后，她无依无靠，被鹿子霖利用：鹿子霖让她去勾引白嘉轩的长子、族长的继承人白孝文，存心要让白家丢脸。白孝文果然堕落，抽上大烟，卖房卖地，几乎饿死在外面。换地那一笔沉了几十年的账，在这里以另一种形态长了出来。

一轮接一轮，每一轮的回写都没有散，都沉进白鹿村的土壤，成为后面的来历。这部小说里几乎没有一件事是孤立的：黑娃后来上山当了土匪，土匪打进白家，白嘉轩的腰被打断，此后一辈子弯着腰走路；再后来，黑娃拜朱先生为师读书，回到白鹿村，跪进当年不许他进的那座祠堂认了祖，白嘉轩接纳了他。可到了解放以后，当了县长的白孝文，却以一个罪名把黑娃枪毙了。

这几轮放在一起看，最震人的地方在于：时代的大突变一次比一次大，可真正决定每个人落在哪里的，是几十年来一轮一轮沉下去的那些小账。改朝换代是第①步里的大雨，雨落在谁身上、怎样传导，是祠堂、换地、破窑、族规这些旧土决定的。

大白话例子：母亲摔伤那一年的两姐妹。母亲摔断了腿，要人照顾三个月。这场“雨”对两姐妹一样大。姐姐这些年一直在本地，陪母亲看病，跟楼里的邻居都熟；妹妹早年去了外地，当年为了婚事和母亲大吵过一次，好几年没回家。母亲一住院，姐姐第一件事是跟邻居排好谁哪天来送饭；妹妹连夜买了车票赶回来，可一进病房，母女俩谁也不先开口。同一场雨，落在两条路上，而每条路怎样走，早在多年前那一次争吵、那些年谁在家谁不在家里，就定下了。

◆ 九、每集一个反转：长篇的“只剩一惊”

讲到这里，可以说一种长篇特有的病了。一些长剧每一集结尾都安排一个反转：原来他是卧底，原来她没死，原来那份遗嘱是假的。集集都惊，弹幕集集都在刷“没想到”。可追完三十集，回头想想，说不出这部剧讲了什么。

用本章的话说，这是**每一轮都只有第②步，没有第③步**：反转落下，惊一下，人物还是原来的人物，土壤还是原来的土壤。第2章说，回写丢失的戏只剩一惊；长篇的只剩一惊比短篇更伤，因为它浪费的不是一个结尾，是几十轮本可以积下来的东西。

有一个简单的检验：**把某一集的反转拿掉，后面的二十集要改多少？**如果几乎不用改，这个反转就只剩一惊。《红楼梦》里拿掉宝玉挨打，袭人的位置、王夫人对园子的担心、抄检那一夜的许多事，都没了来历。《漫长的季节》里拿掉“死者不是沈墨”，后面整整一半的戏都要重写。《白鹿原》里拿掉白嘉轩不许田小娥进祠堂，黑娃这条线的后半生全塌。好的长篇，每一轮都连着后面许多轮；差的长篇，每一轮都只连着下一集的片头。

还有一种病，方向正好相反：苦情剧里，主角被打压了二十集，一集比一集更惨，矛盾积了又积，却永远不逼出一次显露态的改变。这是第2章说的“平”，在长篇里会表现为一种越拖越累的疲惫：观众不是被惊走的，是被熬走的。

大白话例子：两种群聊。有的群，每天都有人发“惊天消息”，谁和谁闹翻了，谁要离职了，热闹得很，可过一个月翻回去看，每条消息都像一阵风，什么都没留下。另一种群，消息不多，可每一条都改了点什么：有人说孩子考上了，有人说自己换了城市。一年以后翻回去看，能看出每个人是怎么一步步走到今天的。前一种群像集集反转的剧，后一种群像一部长篇。

◆ 十、前人走到了哪里，本章收拢

长篇的前后照应，中国的小说评点家早有讲究。金圣叹评《水浒传》，总结过“草蛇灰线”一类的读法，第8章提过：一样东西在前文若隐若现，到后面才露出全形；脂砚斋评《红楼梦》，也一再提醒某一句是“伏线”。这些讲的都是作者埋得深、照得远。

麦基在《故事》里从另一个方向讲：场景组成序列，序列组成幕，一级比一级变化更大，到全剧高潮是最极端、不可逆转的那一次。他看到了长作品要一轮比一轮重。

这里多走的一步有两处。第一，草蛇灰线讲的是“线”，一件东西前后出现；本章讲的是“土”，前一轮的回写变成后一轮矛盾生长的地方。袭人那一番话不只是一条伏线，它改了王夫人看大观园的眼光，后面的抄检就长在这片改过的土上。第二，麦基要求每一幕更重；本章看到，长篇的突变未必一轮比一轮大，轻重的排布，比单纯的递增更要紧。把这一章收成几句话：

1. **长篇是一轮接一轮的123循环**，每一轮回写重置出的土壤，就是下一轮矛盾生长的地方。
2. **回写必须落进土壤**，不改变后面任何人来历、关系和处境的反转，只剩一惊。
3. **突变的排布有轻重**：先用许多小轮把土改松，再让一次突变点着，一齐掀起来。
4. **认知突变可以一层层落下**，推翻前一层的结论，不推翻前一层的分量。
5. **世界突变打在不同的路上**，怎样传导，由几十年沉下来的小账决定。

场景里那个追剧的群，从“谁干的”问到“她后来怎么样了”，现在可以说清楚了：观众自己也被一轮轮回写改了土壤，他在一部长剧里，也走了一部长篇。可前面讲的这些戏，回写落下时大多是沉的。同样是补出一笔前提、推出另

一个结论，有时候落下来的却是一声哄笑。笑，是不是也是一次逻辑发生？它为什么来得那么快、那么轻，又为什么有时候笑着笑着，就让人想哭？这是第17章要看的事。

带 走 的 话

一部长作品是一轮接一轮的123循环：上一轮的回写，必须沉成下一轮矛盾生长的土，不能落完就散。

认知突变可以一层层落下，但每一层只能推翻前一层的结论，不能推翻前一层的分量。

一次反转是不是只剩一惊，只问一句：把它拿掉，后面要改多少？

小　账

本章的日常例子（追剧的群、十年的婚姻、公司查账、家长会上的一句话、整理父亲遗物、母亲摔伤那年的两姐妹、两种群聊）都是虚构的设想。

《漫长的季节》的情节已据多方资料核对，本章只取主线；镜头、台词与人物关系的细处，请以剧集为准（见附录二）。

《红楼梦》以前八十回通行本为据，情节与回目已逐条核对；各本有异文，引文请以原著为准（见附录二）。

“每一轮都长在上一轮的回写上”“先用小轮把土改松，再让一次突变点着、一齐掀起来”是本书的工作说法，不是叙事学定论。

本章不主张长篇必须一轮比一轮重，也不说每集结尾的反转一律是病；病在反转之后，什么也没留下。

◆

17

第 17 章

笑也是一次逻辑发生：喜剧与相声

> **这一章的问题**
>
> 同一个笑话，第一次听笑得拍桌子，第二次听只剩嘴角一动；同一句底，这个人说满堂彩，换个人说鸦雀无声——笑到底是从哪儿来的？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：小品《卖拐》（2001）、《让子弹飞》（2010）、《城市之光》（1931）、《摩登时代》（1936）。没看过又不想被剧透的读者，可以先看片，再回来读。〕

场　景　一秒钟里的哄堂

听过现场相声的人，都熟悉这样一个瞬间。台上两个人你一句我一句，台下安安静静，有人端着茶，有人嗑着瓜子。忽然，逗哏的那位不紧不慢补了一句，全场在同一秒钟里笑出了声，前排有人拍桌子，后排有人笑得弯下腰。

这一秒钟，和第3章讲过的那一声“啊——”，是亲戚。那一声“啊——”，是观众在一瞬间把一百多分钟的戏重记一遍账。这一声哄笑，是观众在一瞬间把刚才那一分钟的话重记一遍账。账短，所以快；账轻，所以笑。

可这里有几个怪地方。同一个笑话，第二次听只剩嘴角一动；同一句“底”，换一位演员说，台下鸦雀无声；还有一种笑话，讲的人乐不可支，听的人只回一个“呃……”，网上管它叫冷笑话。笑为什么这么挑时机、挑人、挑次数？

本章的回答是：**笑也是一次逻辑发生，而且是最短的一次**。包袱就是一次被压缩到几句话里的前提发生；喜剧和悲剧用的是同一套机制，差别只在回写落在哪里、落得多重。

◆ 一、包袱：最短的一次前提发生

先拆一个包袱。下面这段是示意，化用民间流传很广的一个老笑话的路数，改写成对口的样子，不是任何一位演员的原作：

> **甲：我在家里地位可高了。**
> **乙：怎么个高法？**
> **甲：家里的大事，全听我的。**
> **乙：了不起。**
> **甲：小事，听我媳妇的。**
> **乙：分工明确。**
> **甲：结婚二十年了——**
> **乙：嗯。**
> **甲：我们家还没出过一件大事。**

笑声落在最后一句上。拆开看，发生了三件事。

铺垫，替听众记好第一本账。前面几句，听众心里记下的是：这个人在家说了算，大事归他，小事归媳妇，一个体面的分工。账上每一笔都很平常，平常到没人去查它。

抖响，补出缺掉的那一笔。最后一句没有推翻前面任何一句话。“大事听我的”依然成立，“小事听媳妇的”也依然成立。补进来的只是一个前提：什么算大事、什么算小事，是谁定的？答案不用说出口，听众自己就补上了：是媳妇定的，而且二十年来，她没把任何一件事定成“大事”。

笑声，是最短的回写。前提一补上，同一套推理在听众身上重走一遍，前面的每一句都换了意思。“地位可高了”成了自我安慰，“全听我的”成了一句空话，“分工明确”成了一个被架空的男人在给自己找台阶。整段话一个字没改，它说的却已经是另一个人。

这正是第3章说的两本账，只不过被压缩到了九句话里。逻辑一点没被违反：听众用第一本账推出“这人在家说了算”，推理有效；补上一个前提，同一套推理推出“这人在家什么也不算”，推理照样有效。变的只是前提。

放进123原理里看，过程也是完整的。第①步，话一句句往前推（D），听众账上关于“这个男人”的设定（E）也一句句垫厚，其中埋着一点小小的别扭：真有地位的人，用得着反复强调吗？第②步，最后一句逼出显露态的改变：“这段话在说什么”整个翻了个面。第③步，新的理解回写，重新设定了前面每一句的读法，也重新设定了“甲是谁”。

笑，就是回写正在发生的声音。它之所以比电影院里那声“啊——”短，是因为要重记的账只有几句话；它之所以是笑而不是叹息，是因为回写落在了一个不要紧的地方：一个男人的面子。这一点后面还要细讲。

大白话例子：减肥的同事。午饭时，同事一脸骄傲地宣布：“我今天一口甜的都没吃。”大家纷纷夸她有毅力。她接着说：“就喝了三杯奶茶。”

满桌哄笑。没有人去纠正她，每个人都在同一秒钟里补上了那个前提：在她的账本上，奶茶不算“吃”，也不算“甜的”。前面那句骄傲的宣言就此换了意思，大家笑的是一个人怎样巧妙地给自己留了一道后门。

◆ 二、铺平垫稳：先让全场记同一本账

相声行里有一句老话，叫“铺平垫稳”。意思是包袱要响，前面的铺垫得先做扎实。很多人把它理解成“多说几句做准备”，其实它说的是两件不同的事。

铺平，是让全场的账本一样。一个包袱要在同一秒钟里响起来，前提是台下几百个人记的是同一本账。如果有一半人没听清“大事听我的”这句，最后一句就只对另一半人响。所以铺垫往往说得很慢、很清楚，一个关键的设定要说两遍，不是为了让人记住，是为了让所有人记成一样。

垫稳，是让账本稳到没人再去查它。第一本账如果自己就有破绽，听众会提前起疑，在心里先补好那个前提，包袱还没抖，底已经被看穿了。突变要落在张力已经积够、又刚刚稳下来的地方，这是第9章讲过的突变位置；放到相声里，“稳”就是那个刚刚稳下来的瞬间。听众刚刚安心地以为自己懂了，底就来了。

这里有一个常被忽略的角色：捧哏。在上面那段示意里，乙说的话几乎都是废话：“了不起”“分工明确”“嗯”。可这几句废话的用处很大。**捧哏是站在台上替观众记第一本账的人。**他把观众心里那本账大声念出来，念得理所当然，全场的账本就被他统一了，也稳住了。他说“分工明确”时，台下每个人都在心里点了头，最后一句砸下来，砸中的就是全场共同的那本账。好的捧哏不抢戏，却不可替代：一个包袱有多响，一半取决于第一本账被垫得多稳。

大白话例子：饭桌上讲笑话。你在饭桌上讲一个关于同事老王的笑话，开口先问一句：“你们都知道老王吧？就是那个开会从来不迟到、每次都提前十分钟的老王。”这句话就是铺平垫稳。不认识老王的人，从这一句里拿到了设定；认识老王的人，被这一句把记忆调到了同一个方向。接着你讲：“昨天他迟到了一个小时。”大家等着。“因为他提前了十分钟，到的是上周开会的那间屋子。”

如果你一上来就说“老王昨天去错屋子了”，没人会笑。缺的不是笑点，是那本被垫稳的第一本账。旁边要是还有个朋友插一句“老王？不可能，他那么靠谱”，这句话就等于一个捧哏，你的包袱会更响。

前人早就看到了这一层。李渔在《闲情偶寄》里专门谈过戏曲中的插科打诨，列了几条讲究，其中一条是“贵自然”：科诨要来得自然，不能硬塞。这里

多走一步：所谓自然，是抖出来的那个前提原本就在铺垫给出的土壤里，听众一补就能补上，补上之后又觉得早该想到。硬塞的科诨，是作者临时发明了一个前提，听众手里没有，只好干笑一声。

◆ 三、三翻四抖：认知突变的序列设计

“铺平垫稳”讲的是一个包袱怎样准备，“三翻四抖”讲的是几次突变怎样排序。所谓三翻四抖，大体是说：同一个路数先翻三次，让听众形成一个规律，第四次突然一抖，把规律打破。这里的“三”不必死认，行里也并不把它当成铁律，它说的是一个序列的节奏，不是一个固定的次数。

为什么要先翻三次？因为听众的账本在这几次里悄悄换了一种记法。翻第一次，记下一件事；翻第二次，记下两件相似的事，开始留意；翻到第三次，账上多了一条新的东西：**这是规律**。从这一刻起，听众不再一件件地记，而是拿着这条规律去预测下一件。规律越稳，预测越笃定；预测越笃定，第四次打破它时，突变的幅度就越大。

用本书的六路径来说，三翻的过程，是让听众走“先跟序列”的路，从一次次重复的差异（D）起手，让一个模式慢慢显露（S），再在心里沉淀成一条前提（E），也就是 D→S→E。第四抖的那一刻，听众被迫换路：先回头清点前提，发现那条规律底下其实还压着一个自己没注意的前提（E），再把前面三次重新走一遍（D），最后新的结论落地（S），即 E→D→S。第3章讲过，观众在电影结尾从追剧的人变成重审案卷的法官；三翻四抖把这次换路压缩到了半秒钟。

所以，三翻四抖不是“多说几遍再抖”这么简单。它是一次认知突变的序列设计，第三篇收成的六个设计问题，这里至少用上了三个：

- **位置**。第四抖要来得刚好。翻两次就抖，规律还没立住，突变太轻；翻到第五次、第六次，听众已经嫌烦，账本松了，突变也轻。

- **幅度**。抖出来的东西必须和前三次在同一条轨道上，只是方向反过来。离轨道太远，听众接不住；离轨道太近，听众不觉得变了。
- **落点**。最好的一抖，落在人物身上，而不只落在一个字上。“我们家没出过大事”好笑，是因为它落在一个男人的处境上。

大白话例子：母亲打来的电话。在外地工作的人，多半接过这样的电话。母亲先问：“吃饭了吗？”你说吃了。“最近降温了，衣服带够了没有？”你说够了。“工作累不累？钱够不够花？”你说都好。到这里，你的账本上已经记下一条规律：妈妈打电话是来关心我的。

然后她停了两秒，说：“那个……上回你说的那个姑娘，后来怎么样了？”你在电话这头忍不住笑了。前面三个问题全被重新记了账：吃饭、穿衣、钱，都是“三翻”，真正要问的在第四句。母亲未必懂什么三翻四抖，可她凭本能排出了一个序列：先让你放下戒备，再在你最松的时候把真正的问题递过来。

还要补一句，作者那一侧的功夫是倒着来的。写戏的人常从结局往回写，先明靶子，再盘家底埋伏笔，后定路线（S→E→D）；编包袱也是这样，先有“底”，再想这个底要藏起哪一个前提，最后才去排前面那几翻怎么铺。听众顺着听，作者倒着写，两条路在“抖”的那一刻迎面撞上，笑声就是撞击的声音。

◆ 四、《卖拐》：一步一步改写别人的账本

前面讲的包袱，改写的是观众自己的账。喜剧还有另一种玩法：观众手里拿着完整的账本，坐在台下，看台上一个人的账本被一笔一笔改掉。赵本山、范伟、高秀敏在当年春晚上演的小品《卖拐》（2001），就是这种玩法的范本。

故事很简单。范伟演的厨师骑着自行车路过，赵本山演的那个能说会道的骗子盯上了他，要把一副拐卖给这个腿脚好好的人。高秀敏演的妻子在一旁帮腔。观众从一开始就知道：这人没病，这是骗局。整个小品的笑，全部来自一件事：

看一个没病的人，怎样被说成自己觉得有病。拆开看，“忽悠”的手艺可以分成几步，每一步改写的都是对方账本上的一笔前提。

第一步，先拿走他对自己的确信。一个人对自己的腿有没有毛病，本来是最不需要讨论的事。忽悠的人偏要把它变成一个“问题”：说你这腿看着不对劲，你自己没觉出来而已。这一句的厉害之处在于，它不要求对方相信“腿有病”，只要求对方承认“我也说不准”。账本上“我的腿没问题”这一笔，从确定变成了待定。

第二步，让他自己去验证。忽悠的人不急着下结论，而是让对方走两步试试。可一个人一旦带着“我的腿可能有问题”的念头去走路，每一步都会走得别扭。他越留心，越觉得不对；越觉得不对，越留心。这一步最狠：证据是厨师自己“亲身”找到的，在他看来，这不是别人说的，是他自己发现的。

第三步，把结论交给他，再顺手把代价也交给他。账本已经改到“我的腿确实有毛病”，买拐就不再是被骗，而是一个理性的选择。到后来，连自行车也搭了进去，理由同样无懈可击：腿都这样了，还骑什么车。

注意，范厨师每一步的推理都是对的：走起来别扭，就是腿真有毛病；腿有毛病，买拐就是对的。他没有一步犯逻辑错误，错的只是第一笔前提，而那一笔是别人替他改的。这正是本书反复说的：逻辑发生不是违反逻辑，是前提的发生。《卖拐》只是把这件事倒过来演给人看：前提可以“发生”，也可以被人“制造”。

观众笑什么？观众手里一直拿着第二本账，看着台上的人拿第一本账一本正经地推理。每当范厨师顺着被改过的前提又推出一个“合理”的结论，台下就笑一次。这种笑和抖包袱不同：包袱是观众自己的账突然翻面，这里是观众看着别人的账一页页被翻掉，而那个人浑然不觉。戏剧理论里管这叫“戏剧反讽”，观众知道得比人物多。用本书的说法，这是让认知突变只落在人物身上，不落在观众身上；观众的笑，来自两本账同时摆在眼前时的落差。

还有一层回写越过了舞台。“忽悠”原是东北方言，经过这个小品和它的续作，在很多地方的口语里流行开来，专指那种一步步改你前提、让你自己说服自己的手法。一个词被千家万户借走，是看得见的回写：观众从此多了一个名字，去叫生活里一类再常见不过的事。

大白话例子：“你是不是不太合群？”一个新同事入职第一周，有人随口问了他一句：“你是不是不太合群？”这是第一步，拿走他对自己的确信：他从没想过这件事，现在也说不准了。第二天午饭，他开始留意自己：话少了一句，算不算？笑慢了半拍，算不算？越留意越别扭，越别扭越像，这是第二步，证据是他自己“亲身”找到的。到了月底，结论顺理成章：我就是不合群。于是他不再去凑午饭，而这一来，他真的不合群了。

他每一步推理都没错，有问题的是第一笔前提，那是别人随口替他改的，问话的人也许早忘了。前提可以被人制造，不一定出于恶意，也不一定为了卖什么。看过《卖拐》的人，有时会在这种时候忽然想起范伟那副越走越瘸的样子。

◆ 五、《让子弹飞》：把枪声当包袱抖

如果说相声把包袱压缩到几句话，姜文的《让子弹飞》（2010）则把包袱放大到了枪声、血和整座城。开场就是一个大包袱。一列火车在山间行驶，镜头拉近，拉车的竟然是一队马。观众的账本先记下“火车”，再被这队马推翻，还没来得及笑完，劫道的土匪张麻子（姜文饰）就开了枪。枪响之后，什么也没发生，有人疑心是不是没打中，他只回了一句：“让子弹飞一会儿。”片刻之后，车厢脱轨，翻进河里。

这一场几乎就是包袱的电影版。铺：一列马拉的火车，荒诞但稳。翻：枪响，似乎落空，这一问替观众记下了第一本账：打偏了。抖：车翻了。补出来的那一笔前提是：他瞄的从来不是人，是车与马之间那根连着的东西。子弹“飞一

会儿”，正是包袱从铺到抖之间那段刻意留出的空白。片名本身就在说这门手艺：响声和结果之间，要留一段让观众记错账的时间。

可这部电影真正值得放在本章里讲的，是另一场戏：六子之死。张麻子冒充县长到了鹅城，地方豪强黄四郎派人设局，诬陷张麻子的义子六子吃了两碗凉粉只给了一碗的钱。这一场开头完全是喜剧的铺法：一碗凉粉，一笔小账，几句口角，观众账本上记的是：这是一个小误会。

六子为了证明自己只吃了一碗，当众剖开了自己的肚子。同样的结构，同样是用一个“补出来的事实”去推翻对方的账，可这一次落点不是面子，是一条命。全场的笑在这一刻断掉。整部电影的气口也就此转了：前面的嬉笑怒骂，从这里开始带上了血的分量。

这一场戏把本章的一个判断演得再清楚不过：**喜剧和悲剧不是两套机制，是同一套机制落在不同的地方**。一碗凉粉的账，落在面子上，是包袱；落在肚子上，是悲剧。姜文把两种落点放在同一场戏里，让观众亲身体会那条分界线在哪里：前一秒你还准备笑，后一秒你笑不出来了，而戏的结构一点没变。

大白话例子：惊喜生日会。朋友过生日，几个人商量好，进门时都装作忘了，一个个冷着脸。寿星失落地回了房间，一开灯，满屋子的人和蛋糕。大家笑成一团，寿星又哭又笑。这是喜剧：前面的冷淡被重新记账，落点是一个人的失落，而这份失落马上就被补回来了。

可如果寿星那天正好接到了坏消息，正想找人说说话，一进门撞见几张冷脸，转身就出了门，再也没回来，同样的恶作剧，就成了一桩谁也不愿再提的事。结构一模一样，落点变了，分量变了，笑声就没了。

◆ 六、卓别林：同一套机制，从笑走到泪

喜剧与悲剧共用一套机制，最好的证人是卓别林。先看他最让人笑的东西。《摩登时代》（1936）里，他演的流浪汉在流水线上拧螺丝，两只手拿着扳手

一刻不停。停工离开流水线，他的两只手却还停不下来，还在一下一下地拧。他还被卷进过机器的齿轮里，在巨大的齿轮之间被送来送去；到后来，他见到什么像螺丝的东西都想上去拧一下。

这里的笑也是两本账。第一本账：这是一个人，在做一份工作。第二本账：这个人已经被工作改成了机器的一个零件，离开机器，零件还在转。回写落在一个人的动作上，轻、快、荒唐，观众笑；可笑完之后，账本上留下了一条关于“工作把人变成什么”的新前提。这是喜剧的回写越过银幕的一种办法：落点轻，后劲长。

法国哲学家柏格森在《笑》里有一个著名的说法：滑稽来自“镶嵌在活的东西上的机械的东西”。一个活人，忽然像机器那样动作，人就会笑。柏格森说中了笑的一个常见来源。这里多走一步：机械本身并不可笑，可笑的是观众账本上的那一次翻面。观众本以为眼前是一个活人，下一秒发现他在某一处已经成了机械，前提一补，同一个动作换了意思。笑的不是机械，是认知突变。

再看《城市之光》（1931）。这部电影前半部分笑料不断，其中一条线反复抖同一个包袱：一个百万富翁喝醉时，把流浪汉当成最好的朋友，请他吃饭、留他过夜、给他钱；一醒酒，就不认得他了，让管家把他赶出去。醉了认，醒了不认，反复几轮，每一轮都响。观众的账本早已记下这条规律，于是每次富翁一醒，观众就提前笑起来。这是三翻四抖的另一种用法：规律一旦被立住，重复本身就成了包袱。

但这部电影的另一条线，从头到尾都在为另一种回写做铺垫。卖花的盲女误以为流浪汉是一位有钱的绅士，流浪汉不忍说破，一直扮下去，为了给她凑治眼睛的钱吃尽苦头，最后进了监狱。结尾，盲女复明了，和祖母开了一间花店。出狱的流浪汉衣衫褴褛，站在橱窗外看她。她觉得这个怪人可怜，出门递给他一朵花、一枚硬币。手碰到手的那一刻，她认出了这只手。

这是全片最大的一次认知突变，结构和前面所有的包袱一模一样：账本上缺的一笔补上，前面所有的事都被重新记账。可这一次没有人笑，许多人把它看作电影史上最动人的结尾之一。为什么？因为这一次回写落的地方，是一个人的全部尊严和一段爱。流浪汉站在她面前，不再有任何可以扮演的东西。补上的那一笔前提，要她重新认识的不是一句话，是一个人。回写的范围从几句台词扩展到了两个人的全部过往，分量也就从笑变成了泪。

有一句常被归到卓别林名下的话，大意是：人生近看是悲剧，远看是喜剧。用本章的说法可以讲得更具体一点：

- **回写落在哪里**。落在面子、规矩、小算盘、一时的失态上，观众笑；落在命、爱、尊严、我是谁上，观众哭。
- **回写有多重**。只需重记几句话的账，笑；要重记一个人一生的账，哭。
- **回写能不能收回**。喜剧里被翻掉的账，往往第二天还能翻回来：面子丢了还能挣，媳妇定的“小事”明天照样是小事；悲剧里被翻掉的，翻不回来，六子的肚子剖开了就是剖开了。

这三条说的其实是同一件事：观众和这次回写之间的距离。距离远，回写轻，人就笑；距离近，回写重，人就哭。卓别林了不起的地方，是他能在同一个流浪汉身上，把这段距离从远拉到近。

大白话例子：摔了一跤。一个人在冰面上走路，脚底一滑，四脚朝天，旁边的人忍不住笑了。他本来昂首挺胸，账本上记的是一个体面的人，下一秒体面被冰面抽走了。回写落在面子上，轻，所以好笑。可如果他摔下去之后半天没爬起来，旁边的人马上就不笑了，围上去问要不要叫车。摔的是同一跤，回写一旦从“面子”落到“身子”，笑声自己就停了。很少有人需要别人教，什么时候该停止笑。

◆ 七、冷笑话为什么不好笑

有了上面的框架，冷笑话就好解释了。一个笑话不好笑，大致不出三种情形，和第2章说的三种烂戏，恰好一一相通。

第一种，第二本账记不通。抖出来的那一笔前提，听众手里没有，补不上。比如只有学化学的人才懂的谐音，外行补不出那个前提。更常见的是作者临时发明了一个前提，听众愣一下，心想“凭什么”。这和第2章讲的“假”是一回事：前提不从铺垫给出的土壤里长出来，而是凭空塞进去，替听众直接结算，正是李渔“贵自然”的反面。

第二种，回写太浅。底抖了，可前面的话一句也没换意思。纯粹的谐音梗最容易落进这一类。网上流传过一个冷笑话：一只北极熊太无聊，开始拔自己的毛，拔完最后一根，说了一句：“好冷啊。”这个“冷”字换了一个意思，可北极熊、无聊、拔毛，听完之后仍是原来的意思。回写只落在一个字上，没有落到任何一句前话、任何一个人物身上。这对应第2章说的“只剩一惊”：响了一下，前面的戏不变味，后面的戏也不受影响。

第三种，第一本账根本没立起来。铺垫太少，或者太乱，听众还没形成任何期待，底就来了。没有期待，就无所谓打破期待。这对应第2章说的“平”：矛盾没有积起来，再怎么翻面，也翻不出动静。

有意思的是，冷笑话后来成了一种自成一格的趣味，很多人听完翻个白眼，然后笑出声。他们笑的，常常不是笑话本身，而是“这也能算个笑话”。第一本账是“他要讲一个笑话”，第二本账是“他讲了一个这么烂的笑话，还讲得这么得意”。回写的落点从笑话挪到了讲笑话的人身上。冷笑话之所以还能逗人笑，靠的是落在人身上的那一层回写，而不是那个字。

这也解释了开头的另外两个怪现象。同一个笑话第二次听不好笑，是因为听众早就有了第二本账。可有的相声段子听了十几遍还是笑，因为它的回写不只落在“底”上，还落在人物、口气、节奏上，听众每听一遍，都在核对这个人物怎

样一步步把自己说进坑里。这就是喜剧的二刷检验：只落在字上的包袱，经不起二刷；落在人身上的包袱，越听越有味。《卖拐》每到年节常被翻出来再看一遍，观众早就知道结局，还是笑，笑的是范厨师那一步一步的“合理”。

同一句底换一个人说就不响，是因为“铺平垫稳”没做到。底只是最后一笔，前面那本账是演员一句一句、一个眼神一个停顿替观众垫起来的。账没垫稳，最后那一笔再妙，也没有可以翻面的东西。

大白话例子：业主群里的笑话。有人在小区业主群里转了一条笑话，群里一片寂静，只有一个人回了个“哈哈”。不好笑吗？未必。是这个群里的人账本不一样：有人没看懂里头的网络梗，第二本账记不通；有人看懂了，觉得就是个谐音，回写太浅；更多的人根本没点开看，第一本账都没立起来。同一条笑话发到大学同学群里，可能就炸了，因为那里的人账本一样，前提一补就能补上。笑话好不好笑，一半在笑话，一半在听的人手里有没有那本账。

◆ 八、前人走到了哪里

关于笑，前人说过的话很多，这里只挑三处，说清这一章多走了哪一步。康德在《判断力批判》里说过，笑是一种紧张的期待突然化为乌有时引起的情绪。这一句说中了笑的时间结构，可“化为乌有”说得太轻了。好的包袱并没有让期待化为乌有，它让期待被另一个前提重新结算了一遍：推理规则一条没丢，只是换了前提，推出了另一个结论。期待不是落空了，是被回写了，所以好包袱响过以后，听众不觉得被耍，反而觉得“对啊，早该想到”。

叔本华认为，可笑来自一个概念和用它去想的实际事物之间突然暴露出来的不一致。这比康德多走了一步，指出了“不一致”的内容。这里再走一步：那个不一致之所以会突然暴露，是因为听众账本上缺了一笔前提，而包袱的手艺，就是先让这一笔缺得自然，再让它补得必然。

相声行里的“铺平垫稳”“三翻四抖”，是艺人一场一场试出来的经验，比任何哲学家都具体，讲的是作者一侧的手艺。本章把这些手艺放到观众一侧去看：铺垫是在替观众记第一本账，三翻是在让观众把一串差异沉淀成一条前提，四抖是在逼观众换起手。手艺是同一门手艺，换一个位置去看，就能看出它和悲剧、和电影结尾那一声“啊——”，原来是同一件事。

◆ 九、笑完之后

这一章从一秒钟的哄堂，讲到卓别林的那一只手。把它收拢，大致是几句话：

1. **包袱是最短的一次前提发生**。铺垫替观众记好第一本账，抖响的一刻补出缺掉的前提，笑声就是最短的回写。
2. **铺平垫稳、三翻四抖，是认知突变的序列设计**。铺平让全场记同一本账，垫稳让账本没人去查，三翻让差异沉淀成规律，四抖在规律最稳时打破它。
3. **喜剧与悲剧共用一套机制**。差别在回写落在哪里、有多重、能不能收回；一碗凉粉、一只手，都让观众亲身走过那条分界线。
4. **冷笑话不好笑，是机制在某一处断了**。第二本账记不通，回写太浅，或者第一本账根本没立起来。

可是这一章留下了一个不太舒服的问题。笑总要落在某个人身上。《卖拐》里，观众笑的是一个被骗的人；冰面上摔跤，旁观者笑的是一个摔倒的人；冷笑话流行起来之后，大家笑的是讲笑话的人。笑声是回写，回写有方向。一个包袱让观众笑一个结巴、一个乡下人、一个胖子，它的机制可以和本章讲的每一个好包袱一模一样：铺得平，垫得稳，抖得响。观众在一秒钟里重新记了账，记下的却可能是一条“这类人就是可笑的”前提，而且带着它走出了剧场。

响，不等于好。回写得深，也不等于回写得对。那么，一个包袱该对它的落点负什么责？一部戏又该对它在观众身上留下的那本账负什么责？这要留给第19章，讲回写方向的那一章。

带 走 的 话

包袱是最短的一次前提发生：铺垫替观众记好第一本账，抖响补出缺掉的那一笔，笑声就是回写正在发生的声音。

喜剧和悲剧共用一套机制，差别在回写落在哪里、有多重、能不能收回：落在面子上是笑，落在命上是泪。

响，不等于好；一个包袱，也要对它的落点负责。

小　账

本章的日常例子（减肥的同事、饭桌上讲老王、母亲打来的电话、“你是不是不太合群”、惊喜生日会、冰面上摔跤、业主群里的笑话）都是虚构的设想，开头的现场相声是设想的情境；第一节那段对口是化用民间老笑话路数的示意，不是任何演员的原作。

《让子弹飞》开场那句对白由谁发问，资料未能核到，正文只作转述；《卖拐》《摩登时代》《城市之光》的场面细节，请以原作为准（见附录二）。

“铺平垫稳”“三翻四抖”的行内讲法不一，本章取其通行大意；把它们读成“让全场记同一本账”“认知突变的序列设计”，是本书的工作说法，不是曲艺理论的定论。

康德、叔本华、柏格森的说法均为转述大意，不是逐字引文；“人生近看是悲剧，远看是喜剧”常被归到卓别林名下，出处不确。

本章不主张一切笑都能还原成一次前提发生，也不说冷笑话一无是处。

◆

18

第 18 章

一部戏为什么老了，又为什么复活

这一章的问题

剧场里有年轻人看《雷雨》笑出了声，网上又有年轻人说“我家就有一个周朴园”——同一部九十年前的戏，到底是老了，还是没老？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：曹禺话剧《雷雨》（1934）、《寻梦环游记》（2017）、《霸王别姬》（1993）。没看过又不想被剧透的读者，可以先看片，再回来读。〕

场　景　一边被笑，一边被认领

这些年，常能听到一种说法：《雷雨》老了。说这话的人会举一个场面：剧场里演《雷雨》，演到最该揪心的地方，台下却有年轻观众笑出了声。那些一咏三叹的长句子，那种拖着腔的悲愤，在今天的耳朵里，听起来像是故意的。

可几乎同一时间，另一群年轻人在网上把《雷雨》里的一场戏翻出来，一遍遍转发：周朴园逼妻子繁漪喝药。繁漪不肯喝，他就让小儿子把药端过去；还不肯，就命令大儿子跪下来劝。不少人把它当作“控制”的标本来讨论，还有人说，自己家里就有一个周朴园。同一部戏，一边被笑，一边被认领。它到底是老了，还是没老？

再往前问一步：所谓“一部戏老了”，老的是什么？胶片一帧没少，剧本一个字没改，戏还是那出戏。本章要回答的就是这件事：一部戏为什么会老，有的戏为什么老了还能复活。

◆ 一、戏不会自己老

先把回答摆出来：**戏本身不会老。会老的，是戏和观众之间那一次发生。**第6章说过，一部戏的完成不在落幕，在观众身上又发生了一次。这句话反过来也成立：一部戏的死，也不在胶片发霉，而在它再也不能在任何人身上发生。

可以用三大方程里的第一条来描述这件事：S＝F(D,E)。一部戏的意义，是在观众身上显露出来的那个东西（S）；它由两样东西一起生成：戏递过来的那一串事件、那一个个转折（D），和观众自己带进剧场的那片土壤（E），他的来历、他的处境、他正缺着什么。

戏是固定的，观众的土壤不是。土壤一变，同一串事件落进去，长出来的就是另一样东西。第3章讲《大话西游》时已经看到，第二本账有时要等观众的生活自己长出那一笔，才会来。本章要把这件事往两头推：土壤变了，有的戏因此活了；也有的戏，因此死了。

大白话例子：一张老照片。翻出一张三十年前的全家福。第一眼，你会笑：父亲的喇叭裤，母亲烫得很高的头发，背景里那台贴着塑料布的电视机，全都过时了，看着有点滑稽。可再看几眼，你不笑了。照片里，母亲一只手搭在你肩上，另一只手不自觉地护着你身后，像怕你往后倒。那时候你五岁，看这张照片只觉得“我好小”；今天你自己有了孩子，才第一次看见那只手。

同一张照片，一部分老了，一部分刚刚活过来。老了的是裤子和发型，活过来的是那只手。照片一点没变，变的是看照片的人。

◆ 二、只补当下缺口的戏，为什么老得快

第7章说过，一部戏要正中观众此刻的心坎，就要补上他当下的一个缺口。这是好戏的条件，也是戏会老的根源，因为“当下”会过去。

很多缺口是时代给的。某一年，人们普遍憋着一股气，或者普遍困在某种处境里，一部戏恰好替他们把那口气出了、把那个处境说破了，它就会轰动。可时代往前走，那股气散了，那个处境成了新的常态，没人再觉得它是个问题。缺口合上了，戏就失去了接口。戏还在那里，接口没了，就像一个插头还好好的，墙上的插座却换了制式。

电视剧《渴望》（1990），据当年的报道，播出时几乎是万人空巷。刘慧芳的善良、隐忍、一再退让，正好落在那个年代许多人心里的一个缺口上：社会在剧变，人情在变薄，人们需要相信，好人吃了亏，终究是好人。今天的年轻观众再看，常会觉得刘慧芳忍得太多，甚至替她着急。这不是说这部剧拍得不好，而是说，它补的那个缺口，换了一代人，形状已经不一样了。

用123原理来看，老去的过程是这样的：一部戏要活着，就得不断在新观众身上走完一个循环：观众带着自己的张力进场，张力在戏里找到出口，出口又回写观众的生活。一旦新观众进场时身上没有那股张力，第①步就起不来；第①步起不来，后面的回写也就无从谈起。戏照样放，观众照样看，只是什么也没发生。**一部戏的老去，就是它的回写停了。**

大白话例子：流行语和老话。前些年流行过不少网络用语，当时人人都说，说出来大家都笑，因为它正好戳中了那一阵子的某种情绪。过两三年再说，只剩尴尬，有的连意思都要查一查。可“塞翁失马”这样的老话，说了两千年，今天一个刚丢了工作的人听到，还是会愣一下。

流行语补的是那一阵子的情绪，老话补的是人一辈子都会反复撞上的那件事：好事和坏事，常常是同一件事。前者是一把配给某一把锁的钥匙，锁换了，钥匙就成了废铁；后者配的是一把每代人都会被锁住的锁。

◆ 三、门与屋：经典怎样用当下的缺口进门

说到这里，很容易得出一个太简单的结论：那就别去补当下的缺口，直接写永恒的东西。不行。直接写“永恒”的戏，往往一代人也打动不了，“生与死”“我是谁”这些词太大，落不进任何一个具体观众的生活。观众是从自己此刻的疼进剧场的，不是从一个哲学题目进剧场的。

经典的做法是另一种，第7章已经点过：**用当下的缺口进门，抵达永恒的缺口**。这里把它展开。可以打个比方：当下的缺口是一扇门，永恒的缺口是门后的一间屋。观众是从门进来的，他以为自己是为这扇门来的；进来之后，才发现屋子比门大得多。

门会老。每一代人认得的门不一样，有的门过几年就没人走了。屋不会老。父母和子女，爱和失去，人怎样被自己织的网困住，人死后还剩下什么，这些缺口每一代人都会撞上，只是撞上的方式不同。

于是，一部经典的命运常常是这样的：它当年开的那扇门，后来没人走了；可下一代人从另一扇门，进了同一间屋。门换了，屋还在。所谓复活，就是新的一代在新的土壤里，替一间旧屋找到了一扇新门。

这就给出一块可以动手的试金石，不妨叫它**换门测试**：把一部戏身上所有属于“这一阵子”的东西拿掉，时代话题、流行的说法、明星光环、当年最新的技术奇观，然后问：剩下的东西，还连着哪个缺口？那个缺口，你父母那一代有没有？你孩子那一代会不会有？拿掉之后什么都不剩，这部戏只有门没有屋，它会老得很快。拿掉之后还剩下一间屋，它就有机会复活，哪怕它的门早已破败。

大白话例子：一封旧家书。爷爷年轻时在外地工作，给奶奶写过一封信。信里大半是当时的事：粮票够不够，厂里在搞什么运动，托人捎回去的布料收到没有。这些事今天读起来，像一份历史资料。可信的最后一行，他写：家里的事你

一个人担着，辛苦了。几十年后，孙子在外地打拼，过年没能回家，翻到这封信。粮票和布料他看不懂，那最后一行，他一下就懂了。那是他想对自己妻子说、又没说出口的话。

信的门是粮票和布料，信的屋是一个人在远方，对另一个人担着的那份愧疚。门已经没人认得，屋还在。

◆ 四、《雷雨》：每一代人从不同的门，进同一间屋

《雷雨》几乎是中国现代戏剧里被重读次数最多的一部戏。它也是看“换门”最清楚的一部戏。（它的巧合问题，第14章已经讲过；这里只看它在每一代观众那里发生了什么。）

故事发生在一天之内。煤矿董事长周朴园的家里，表面上体面肃静，底下全是暗流：后妻繁漪和周朴园的长子周萍有过一段私情；周萍又爱上了家里的女仆四凤；四凤的母亲鲁侍萍，正是三十年前被周家赶出门的那个女人，周萍的生母；四凤的哥哥鲁大海，是在周家煤矿里带头罢工的工人，也是周朴园的亲生儿子。一夜雷雨，所有的秘密一齐揭开，死的死，疯的疯。

这部戏写于1933年，第二年发表。从那以后，每一代人走进它，用的都不是同一扇门。

第一扇门：一个腐朽的大家庭。三十年代的观众，很多是从“家”这扇门进来的。那是巴金写《家》的年代，青年人正在和旧式大家庭决裂。周公馆里的压抑、虚伪、父权，正好落在他们心里那个缺口上。《雷雨》被读成一出控诉封建家庭的戏。有意思的是，曹禺自己在序里说，他写的时候并没有明显地意识到要匡正、讽刺或攻击什么，他感到的更多是天地间一种说不清的残忍和冷酷，人在里面挣扎，却逃不出去。作者看见的是屋，观众先认出的是门。

第二扇门：阶级。五十年代以后，《雷雨》被放进阶级的框架里重读：周朴园是资本家，鲁大海是工人，周家对鲁家几代人的欺压，是阶级压迫的缩影。这一扇门开得如此之大，连曹禺本人都在五十年代初修改过剧本，删去了序幕和尾声，加强了阶级冲突的分量。几年后的版本，情节又大体回到了原来的框架。

第三扇门：繁漪。八十年代，许多观众和评论者的目光，从周朴园和鲁大海身上，挪到了繁漪身上。这个被困在周公馆里十几年、最后不惜毁掉一切也要抓住一点真东西的女人，成了那一代人谈论个性、谈论压抑与解放时最常提到的名字。曹禺在序里说过，繁漪是这出戏里最像“雷雨”的人。半个世纪之后，观众才整整齐齐地走到这句话面前。

第四扇门：课堂上的那个问题。《雷雨》第二幕周朴园与鲁侍萍相认的片段，进了中学语文课本。几代中学生在课堂上争论同一个问题：周朴园对鲁侍萍，到底有没有真感情？他三十年保留着她的旧家具、记得她的生日，这是真的怀念；可侍萍一旦站在面前，他脱口而出的是追问她来干什么，随后又开出一张支票，这也是真的。这个问题至今没有标准答案，而这正是它还活着的证据。

第五扇门：控制。到了今天，年轻人从“原生家庭”和“控制”这扇门进来。喝药那场戏，就是这扇门的门槛。周朴园并不打人骂人，他甚至很讲道理：药是为你好，你有病，你要做个服从的榜样给孩子们看。他用的全是关心的语言，做的全是控制的事；繁漪不肯喝，他就让小儿子把药端到她面前，再命令大儿子跪下劝她，把孩子变成自己的手。今天的观众一眼就认出来了：这不是什么封建家长，这是一种自己再熟悉不过的爱法。

五扇门，五代人。门一扇扇换，屋是同一间：**一群人被困在一张自己参与织成的网里。他们以为自己在选择，其实是三十年前的事从背后追上来，替他们做了选择。**

用三大方程来说，《雷雨》写的正是“土壤会追上来”：周朴园年轻时做下的那件事，沉进了周家的土壤（E），三十年里没人提起，可它一直在场；它决定了今天每个人的来历，又悄悄塑造着每个人此刻的举动（D），最后在一夜之间逼出所有人的结局（S）。每一代观众各自的门都不一样，可每一代人身上都有一段“以为过去了，其实没过去”的东西。这就是屋。

再说那些笑声。台下的笑，笑的大多是门：那些文绉绉的长句、舞台腔的悲愤，确实是三十年代话剧的门，今天的耳朵认不得了。门老了，就得换。这些年，《雷雨》有过各种各样的新排法，有的恢复了序幕尾声，有的大刀阔斧地改了舞台语言，排得有好有坏，但它们在做同一件事：替那间旧屋，在今天的墙上开一扇今天的人认得出的门。

还有一件事值得注意。《雷雨》进了课本，这本是它还活着的标志，可也是一种危险。一部戏被教成标准答案，“反封建”“揭露资本家的虚伪”，写进练习册，背下来应付考试，它就从一间屋变成了一张说明书。很多年轻人笑场，笑的未必是戏，而是课本塞给他们的那一套读法。用三大方程的第三条来说，E＝H(S,D)：一部戏被怎样显露、怎样被一遍遍讲述，会反过来沉进下一代人的土壤，决定下一代人带着什么进场。经典化本身也是一次回写，它可能替戏开出一扇大门，也可能把屋子封死。

大白话例子：家里的那把老椅子。老家有一把太师椅，是爷爷那辈传下来的。你小时候，它是“大人的椅子”，你不许坐；你上中学时，它是一件土气的老家具，你嫌它占地方；你工作以后，有一年回家，看见父亲坐在那把椅子上打盹，头发已经全白了，姿势和你记忆里的爷爷一模一样。那一刻，椅子成了另一样东西：一个家怎样一代一代把人变成上一代的样子。

椅子还是那把椅子。每一代人走到它面前，用的是不同的门：规矩、过时、传承。门换了三次，屋一直在那里，等你长到能进去的那一天。

◆ 五、《寻梦环游记》：一部外国动画，接上了中国人的哪一笔

如果说《雷雨》是一部老戏在本土被一代代重读，《寻梦环游记》就是另一种情形：一部新片，跨过半个地球，落进了一片它的作者未必预想过的土壤。故事说的是墨西哥小男孩米格尔。他想当音乐人，家里却世世代代禁止音乐，因为他的高祖父当年为了音乐离家出走，再没回来。亡灵节那天，米格尔误入亡灵的世界，遇见了一个落魄的亡灵埃克托。在那个世界里，亡灵靠生者的记忆活着：只要人间还有人把你的照片供在祭坛上，你就能在亡灵节回家探望；一旦人间最后一个记得你的人也把你忘了，你就会彻底消失，这是比肉体死亡更彻底的第二次死亡。

埃克托正走在消失的边上。人间唯一还记得他的，是米格尔的太奶奶可可，一位已经很老、记忆正在一点点流失的老人。最后，观众才知道，埃克托就是那个被全家怨恨了几十年的高祖父，他当年不是抛弃家人，而是在想回家的时候被人害死了。米格尔回到人间，在太奶奶床边唱起她的父亲当年写给她的歌，几乎什么都不记得了的老人，跟着轻轻唱了起来。

这部片子在中国内地上映后口碑一路发酵，票房远超当时许多人的预期，很多观众说自己在影院里哭得停不下来。一部讲墨西哥亡灵节的动画，凭什么让中国观众哭成这样？因为它在中国观众的土壤里，接上了好几笔它的作者未必专门写给中国人看的东西。

第一笔：供桌上的照片。亡灵节的祭坛、摆在上面的遗照、给逝去亲人准备的食物，在中国观众眼里一点都不陌生。清明、中元，家里摆上祖先的照片，点香，放几样他们生前爱吃的菜。这层门，中国观众几乎是一脚就跨进来了。

第二笔：正在被忘掉的祭祀。可熟悉之下还有一层不安。很多在城里长大的年轻人，已经说不全曾祖父的名字；清明节对他们来说，越来越像一个小长假；老家的族谱，不知道放在了谁的柜子里。影片把“遗忘”定义为真正的死亡，等

于把一份许多人心里隐约有、却从没被命名过的愧疚，摆到了明处：原来，我不去记，他们就真的没了。这正是第7章说的那种动力缺口，张力积了很久，戏替它找到了一个名字。

第三笔：正在失忆的老人。可可太奶奶的样子，很多中国观众太熟悉了：家里那位越来越记不住事、叫错孙辈名字的老人。不少观众散场后说的不是亡灵节，而是自己的奶奶、姥爷。这一笔，把一部关于死亡的动画，变成了一部关于“趁还来得及”的电影。

第四笔：梦想和家。一个孩子想做的事，被全家人一致反对，因为它曾经伤过这个家。这几乎是许多中国家庭饭桌上的老剧本。米格尔最后没有在梦想和家之间二选一，而是用音乐把家里断掉的那一截接了回去。这个结局，对许多正和父母较着劲的年轻人来说，是另一种起手：原来不一定非得赢了家里，或者输给家里。

四笔里，第一笔是门，后面三笔一笔比一笔深，最后都通向同一间屋：**人和人之间的联系，是在记忆里延续的；一个人还剩下什么，取决于还有谁记得他。**这间屋，墨西哥人有，中国人也有，几百年前的人有，几百年后的人大概还会有。所以可以大胆预言：二三十年后，这部片子的动画技术会过时，某些笑点会失效；可只要还有孩子坐在一位开始失忆的老人床边，它就会被重新看懂。

在本章的框架里，《寻梦环游记》是一个反向的例子：它不是旧戏被新土壤复活，而是一部新戏一落地，就同时打开了好几扇门。因为它的故事土壤（E）编织得足够密：一个家族几代人的怨恨与误会、一个节日的规矩、一条“被记住才能存在”的世界法则、一首歌在几代人之间的流转。这些线彼此牵扯，不同观众手里的线头不同，却都能顺着自己那一根，摸进同一间屋里。**一部戏的土壤织得越密，它留给后来者的门就越多。**

大白话例子：外婆的那道菜。外婆在世时，每年冬至都做一道菜，做法从没写下来过。外婆走后，母亲试着做了几回，总说“不是那个味”。有一年，你自己凭着记忆做了一次，母亲尝了一口，半天没说话。那道菜本身也许平平无奇，可它连着外婆的手、冬至的灶台、母亲小时候站在灶边等出锅的样子。你做出那个味的那一刻，外婆在这个家里又“回来”了一次。《寻梦环游记》讲的就是这件事。它让中国观众哭，不是因为墨西哥，是因为每个人心里都有一道再也吃不到的菜。

◆ 六、《霸王别姬》：同一部片子，三十年里被看见了什么

第4章用《霸王别姬》讲过程蝶衣“从一而终”这条人物逻辑，那里看的是戏里面。这里换个角度：看戏外面，看不同年代的观众各自看见了什么。

1993年，陈凯歌的《霸王别姬》在戛纳电影节拿下金棕榈奖。影片跨越半个世纪，从戏班学艺一直走到那场让所有人互相揭发的运动之后，情节第4章已经细看过，这里不再复述。三十多年里，这部片子在不同的观众面前，显露出的是几部不同的电影。

第一部：一部关于历史的电影。上映之初，许多观众和评论最先看见的，是历史：五十年的动荡怎样碾过两个唱戏的人。尤其是批斗那一场，对亲身经历过那个年代的观众来说，碰到的是他们自己身上还没结痂的东西：在那样的处境里，人会背叛最亲近的人。这一层回写，是落在一代人的创伤上的。

第二部：一部关于一个人的电影。 2003年4月1日，饰演程蝶衣的张国荣离世。这是一次从银幕外打进来的突变：观众的土壤在一夜之间变了。从那以后，许多人再看《霸王别姬》，看到的是“人戏不分”的程蝶衣与张国荣叠在一起：程蝶衣一生分不清台上台下，最后以虞姬的方式死去。同一个结局，在2003年之前，是一个角色的命运；之后，许多人看它时，喉咙里多了一块别的东西。

这件事很有意思，因为它说明观众的土壤不只是被时代慢慢改的，也会被一次突发事件突然改掉。第5章讲 E 的突变时说的是故事里的土壤，这里是故事外的土壤，道理相通：突变来得随机，可它一旦落下，回写就沿着戏里早已铺好的路走。如果程蝶衣本来就不是一个“人戏不分”的人，观众就没有地方把这份哀悼放进去。

第三部：一部关于“我是谁”的电影。再往后，更年轻的观众从身份这扇门进来。第4章细讲过的小豆子念《思凡》那一场，一次次念错、一次次挨打，在许多今天的观众眼里，不再只是“学戏苦”，而是一个人的自我认同被一点一点扳过来的过程。至于程蝶衣对段小楼那份说不清的感情，对它怎么理解，不同年代的观众，看法差得很远。

第四部：一部关于“较真”的电影。还有一些观众，尤其是在职场上被反复要求“灵活一点”的年轻人，认领了程蝶衣：一个时代一次次改规矩，人人都在变通，只有他守着那一套。人们常拿一句话来说程蝶衣：不疯魔不成活。在这些观众眼里，段小楼是那个识时务、活下来了、却一点点把自己丢掉的人；程蝶衣是那个不识时务、毁了自己、却始终没丢掉自己的人。他们未必赞成程蝶衣，却在他身上看见了自己不敢承认的一种羡慕。也有人从菊仙那里进门：一个风尘出身的女人，在所有人都不清醒的时候看得最清楚。

历史、哀悼、身份、较真。四扇门，四代或者说四种观众。它们通向的那间屋，大致可以说成一句话：**一个人要不要、能不能，在一个不断改变规矩的世界里，守住他认定的那个自己。**守住的代价是什么，不守的代价又是什么。

为什么《霸王别姬》能同时容下这么多扇门？道理和《寻梦环游记》一样：它的土壤织得极密。三个人之间的爱与依附、一门手艺的规矩、一个行当的兴衰、半个世纪的政治风向，这些线拧在一起，哪一根拎出来都不是全部，哪一根

拎出来都通得到中心。一部只写了一根线的戏，只有一扇门；那根线所在的年代一过，门就关了。

◆ 七、复活不是借尸还魂

讲到这里，需要立一道边界，否则本章的说法会变成一个怎么说都对的东西：有人重新喜欢就叫“复活”，有人不看了就叫“老了”。并不是每一次重读都是复活。至少有两种东西，看起来像复活，其实不是。

第一种：怀旧。很多人重看年轻时的戏，觉得好，是因为它把自己带回了那个年纪：那年夏天，那个录像厅，那个一起看戏的人。这时候发生的，是观众对自己青春的一次回味，戏只是那把钥匙。钥匙没有错，但这不是戏在新的土壤里重新发生，而是观众回到了旧土壤里。怀旧会随着那一代人一起老去。

第二种：挪用。有时候，新一代观众把一部老戏拿来，往里面塞进自己的议题，塞得很满，戏本身却被晾在一边。为了把一个人物读成某种样子，得假装看不见他另外一半的戏；为了让一部戏“说”某句话，得把它最重要的几场戏剪掉不提。这是借尸还魂：魂是新的，尸是借来的。

那么，怎样分辨真复活和借尸还魂？可以借用第3章的二刷检验，把它放大到跨代的尺度上：

1. **新读法让更多细节对上，还是需要忽略更多细节？**真复活像是终于拿到了第二本账，前面许多看似多余、别扭、不知所云的细节，一下子都有了位置。《雷雨》的“控制”读法就是这样：喝药那场戏里，周朴园让儿子端药、让儿子下跪，借孩子的手去压繁漪，这个细节过去常被当作家长作风一笔带过，换了一副眼光，它成了整场戏最狠的一笔。借尸还魂恰好相反，新读法越用力，戏里对不上的地方越多。

2. **新读法能不能让上一代人也点头？**不必说服他们，但他们听完能说一句：“这个，我们当年确实没看见，可它确实在那儿。”真复活找到的是一扇新门，屋还是那间屋，老观众可以从新门进来，认出自己熟悉的房间。
3. **新读法会不会在下一轮重读里被保留下来？**一种读法如果真接上了屋，它会沉进这部戏被讲述的方式里，成为后来者进门时的一部分土壤。如果只是一时借用，风头一过就没人再提了。

这三条，前人其实已经说到过一部分。鲁迅在《〈绛洞花主〉小引》里有一段很有名的话，说同一部《红楼梦》，“经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事”。二十世纪德国的接受美学也提出，一部作品的意义取决于读者带来的“期待视野”，不同时代的读者有不同的视野，作品因此被不断改写。

他们说清了“不同的人看见不同的东西”。可只走到这一步，很容易滑向一种相对主义：既然人人看见的都不一样，那就无所谓对错，无所谓深浅。本章想多走一步：不同的人看见不同的东西，是因为他们从不同的门进来；可门后有没有屋、屋有多大，是戏自己的事。观众的土壤决定他走哪一扇门，戏的土壤决定门后有什么。怀旧和挪用之所以不算复活，正是因为它们只有门，没有进屋。

大白话例子：翻旧日记。二十岁的日记，四十岁拿出来读，会有三种情形。一种是，你读得脸红心跳，想起那年喜欢过的人，读完心里暖暖的，然后合上，生活照旧，这是怀旧。一种是，你为了证明自己“从小就有主见”，专挑几句合意的话念给孩子听，那几页写自己如何服软的，翻过去不提，这是挪用。

还有一种是，你读到某一页，当年随手写下的一句抱怨，今天一看，正是这二十年来你一直没走出来的那个坎。你当年写的时候不懂，今天你懂了，而且懂了之后，前后好几页都对上了。这才是一本日记在你身上“复活”。

◆ 八、本章收拢：戏的寿命，系在哪里

到这里，本章可以收拢了。说成几句话，是这样：

1. **戏不会自己老，老去的是它和观众之间那一次发生**。观众的土壤变了，同一部戏的意义就变了。
2. **只补当下缺口的戏老得快**。当下会过去，缺口会合上，戏就失去接口，回写随之停下。
3. **经典用当下的缺口进门，抵达永恒的缺口**。门会老，屋不会。复活，就是新一代在新土壤里，替旧屋找到一扇新门。
4. **戏的土壤织得越密，门越多**。《雷雨》《寻梦环游记》《霸王别姬》都是一张网，后来者无论从哪根线头进来，都摸得到中心。
5. **复活要经得起检验**。真复活让更多细节对上，让老观众也认得出这间屋，并在下一轮重读里留下来；怀旧和挪用都只有门，没有屋。

由此也可以给写戏的人一点提醒：永恒是写不出来的，只能抵达。先找准此刻观众身上最疼的那个缺口，从那里开门；然后在门后，老老实实地把一张土壤织密，让它连到人一辈子都会撞上的那件事上。门是写给今天的观众的，屋是留给后来的人的。

还有一个问题，本章故意没有碰。《雷雨》今天被读成一出“控制”的戏，很多年轻人因此认出了自己家里的周朴园。这次重读回写得很深：有人因此看清了一段关系，有人因此鼓起勇气和父母谈了一次；可也有人因此给自己的父母贴上一个标签，从此拒绝再听他们说任何话。《霸王别姬》让许多人敬佩程蝶衣的“不变通”，可同一份敬佩，落在另一个人身上，也可能变成对自己、对别人的一种苛刻。

同一部戏，回写得同样深，落到不同的人身上，方向却可能相反。那么，回写深，就一定是好事吗？一部戏，要不要为它在观众身上回写的方向负责？这是第19章要追问的。

带走的话

戏本身不会老，老的是它和观众之间的那一次发生；只补当下缺口的戏，缺口一合，回写就停了。经典用当下的缺口进门，抵达每代人都会撞上的那间屋：门会老，屋不会，所谓复活，就是新的一代替旧屋找到一扇新门。真复活让更多细节对上，怀旧和挪用都只有门，没有屋。

小　账

本章老照片、流行语与老话、旧家书、老椅子、外婆的那道菜、旧日记等日常例子，均为构想场景，无真实原型；开头剧场笑场与网上讨论为概括描述，不指具体场次与平台。

曹禺在《雷雨·序》里说自己写作时并未明显意识到要攻击什么，这一句是转述，措辞仍待对照原序；“不疯魔不成活”只作人们评说程蝶衣的常用语，不主张是片中原台词；其余作品细节均为转述，请读者对照原作（见附录二）。

“门与屋”“换门测试”和分辨真复活与借尸还魂的三条检验，是本书的工作说法，不是学界定论；“五扇门”“四部电影”是为说明而作的粗分，不是严格的接受史分期。

本章不主张旧戏只要新排就能复活，也不主张凡被当代读法改写的都是挪用；对《寻梦环游记》几十年后命运的说法，只是一个可以被将来驳倒的预言。

◆

19

第 19 章

回写是中性的：戏的方向与责任

这一章的问题

一个孩子从短剧里学会了一句“你也配”，连说它时嘴角那一挑都学得一模一样——一部戏把人改得这么彻底，为什么反倒没有人说它是好戏？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：《小丑》（2019）、《英雄本色》（1986）、电视剧《甄嬛传》（2011），并概括涉及小说《水浒传》金圣叹评本的结尾。没看过又不想被剧透的读者，可以先看片，再回来读。〕

场　景　一个孩子学会了一句话

先设想一个场景，很多小学老师对它不会陌生。班上有个男孩，平时话不多，有一阵子忽然变了：同学碰了他的文具，他会斜着眼说一句从某部网络短剧里学来的话，大意是“你也配”。说完还要停顿一下，嘴角往上一挑，那是剧里主角打脸时的标准表情。很快，班上好几个孩子都学会了。吵架不再是吵架，而是比谁先摆出那个表情、谁先说出那句话。让老师最难受的不是孩子们学了一句不好听的话，而是他们学会的不只是一句话，是一整套看人的方法：人分三六九等，对方比你低，你就可以踩他；被人踩了，翻身的办法就是有朝一日比他高，再踩回去。

从本书的框架看，这是一次相当成功的回写。前面几章反复说过：一部戏的完成不在落幕，在观众身上又发生了一次；“感动”不算数，散场后做了什么才算数。按这个标准，那部短剧在这个男孩身上发生得很彻底：它没有停在理念层，直接落到了行动层，甚至开始碰到自我层，他在用剧里的方式确认自己是谁。

可没有人会说这是一部好戏。这就逼出了一个前面几章一直搁着的问题：回写得深，就是好吗？如果一部戏在观众身上回写得又深又快，方向却是往坏处走，我们该怎么评价它？

◆ 一、强度和方向，是两件事

先把回答摆出来：**回写是中性的。回写得深，不等于回写得好。一次回写有两个量：一个是强度，它写进观众的生活有多深；一个是方向，它把观众的生活往哪里推。好戏要两样都过关。**

前面几章，本书几乎一直在讲强度：回写到理念层、行动层还是自我层；补的是当下的缺口还是永恒的缺口；二刷时前面的戏是更有味还是露破绽。这些都是在量“写了多深”。可深度只是一个绝对值，它不带正负号。

在 SDE 的说法里，这一点原本就是明说的：回写是123原理的第③步，新的显露反过来重置生成它的差异与土壤。“重置”本身不问好坏。一个人学会骑车，是回写；一个人染上一个坏习惯，同样是回写，而且坏习惯恰恰是被千百次回写、沉进日子底子里的路径，删也删不掉，只能靠新的回写一层层覆盖上去。发生不等于改善。

把这一点放到戏上：一部戏能不能在观众身上发生，是一个问题；发生之后，把观众往哪里带，是另一个问题。前一个问题决定它是不是一部有力量的戏，后一个问题决定这份力量用在了哪里。

大白话例子：一位记了一辈子的老师。很多人都有这样一位老师：几十年过去，长相都模糊了，可他说过的某一句话还记得清清楚楚。有人记得的是：“你这道题的思路比答案更好。”这句话让他从此敢在别人面前说出自己的想法，后来做了研究。也有人记得的是：“你这种人，一辈子也就这样了。”这句话让他后来每一次站到台前都腿软，到四十岁才慢慢放下。

两句话的回写都极深，都一路写到了自我层，写进了“我是谁”。论强度，它们不相上下。论方向，一个把人往外推开了一扇门，一个把人往里锁上了一道门。没有人会因为第二句话“影响深远”就说它是一句好话。戏也一样。

◆ 二、方向写在哪里：戏递给观众的，不只是一个结论

既然方向这么要紧，那么它到底写在戏的什么地方？最容易想到的答案是：写在戏的“主题”里，写在结尾那句点题的话里。一部戏赞美善良，方向就是好的；一部戏宣扬暴力，方向就是坏的。这个答案几乎是错的。

回到123原理的第③步。回写重置的不是观众“认同哪句话”，而是两样更底层的东西：一是观众手里的差异序列（D），也就是今后遇到事情时，他会先看什么、比较什么、往哪个方向试探；二是观众的土壤（E），也就是他对“世界是怎样的、人和人是怎样连着的、什么事会有什么后果”的那套默认。

一部戏真正回写进观众身上的，往往不是它说出来的结论，而是它让观众亲身走了一遍的那条路。观众在两个小时里，跟着主人公一次又一次地感到憋屈，又在某个时刻一次性地痛快；他的身体记住的，是“憋屈之后，用什么方式痛快”。他未必记得结尾那句点题的台词，可他记得那一下的快感是从哪里来的。

用六路径来说，就更清楚：每个人面对一件事，都有自己习惯的起手。有人遇到冲突先找关系、先看场子（从 E 起手），有人先定一个要拿下的目标（从 S 起手），有人先试一步看看（从 D 起手）。一部戏如果反复让观众体验“遇到冲突，最痛快的起手就是亮出更大的力量，把对方压下去”，它就是在把这一种起手焊进观众的身体。第7章说过，好戏能补观众的路径缺口，让一个被锁死在单一活法上的人，看见另一种起手。方向坏的戏，做的正是反过来的事：它把一个本来有好几种起手的人，锁到一种上去。所以，方向不在戏说了什么，而在戏让观众练了什么。

大白话例子：家长的“说”和“做”。一个父亲每天对孩子说：“遇事要冷静，要讲道理。”可每次在路上被人加塞，他都摇下车窗破口大骂；每次在饭桌上提起单位领导，他都一脸不屑。

孩子长大以后，遇事冷不冷静？大多数时候，孩子学会的是父亲做的，不是父亲说的。父亲的那句话说了一千遍，属于“宣布”；父亲的那些举动做了一千遍，属于“练习”。回写听的是练习，不是宣布。这也是为什么，靠在戏里加一句正确的台词、在片尾打一行字幕来“扳正方向”，几乎从来不管用。

◆ 三、《小丑》：一场关于方向的争论

要看“方向”这件事怎样被公开地吵起来，2019年的《小丑》是一个很好的例子。先说影片。故事发生在一座衰败、肮脏、人人自危的哥谭市。亚瑟·弗莱克是一个靠扮小丑打零工的男人，和年老多病的母亲住在破旧的公寓里。他有一种病，紧张或难过时会控制不住地大笑，随身带着一张卡片，向陌生人解释自己的病。他梦想当一名脱口秀演员，崇拜电视上的脱口秀主持人默里。

影片前半段，是一次又一次的下坠：他扮小丑举着招牌时被一群少年抢走招牌、打倒在小巷里；同事塞给他一把枪；他在儿童医院表演时枪从身上掉出来，丢了工作；市政削减经费，他的心理辅导被停掉，药也断了。一天夜里，他在地铁上被三个喝醉的西装男围着殴打，他掏出枪，打死了他们。

这三个人是一家大公司的雇员。案子见了报，城里一部分对富人满怀怨气的人，开始戴上小丑面具上街抗议。亚瑟发现，自己做的这件事，被一群陌生人当成了某种象征。

此后，他又得知了关于自己身世的一些事，真假难辨；他发现自己和邻居女人之间的那段关系，原来大半是他的想象。最后，他被邀请上默里的节目，在直播镜头前开枪打死了默里。城市陷入骚乱，戴着小丑面具的人群把他从撞毁的警车里抬出来，他站在车顶上，在火光和欢呼声中跳舞，用嘴角的血画出一个笑

容。影片在威尼斯电影节拿下了金狮奖，后来全球票房超过十亿美元，主演华金·菲尼克斯凭这个角色获得了奥斯卡最佳男主角。

争论在影片正式公映之前就开始了。据当时的公开报道：2012年，美国科罗拉多州奥罗拉市一家影院在放映《蝙蝠侠：黑暗骑士崛起》（2012）时发生枪击案，造成多人死亡；《小丑》上映前，部分遇难者的家属联名致信发行方华纳兄弟，表达关切，并呼吁公司支持减少枪支暴力的行动；华纳兄弟公开回应说，影片无意把这个角色塑造成英雄，也不是在为现实中的暴力背书。当年发生枪击的那家影院，据报道没有安排放映这部片子。美国一些地方的警方和影院加强了戒备。华金·菲尼克斯在接受采访时被问到影片是否可能激发暴力，一度中断了采访离开。

另一边，许多影评人和观众为影片辩护：它是一部关于社会如何把一个人一步步推到崩溃边缘的电影，它展示的是病，不是药；把一部电影当成暴力的原因，是在回避真正的社会问题。这场争论没有一个公认的结论，本书也不打算替它下一个结论。哪些人看完以后做了什么，有没有人因为这部电影而去伤害别人，这类事实问题需要扎实的调查，不能凭推测下判断。

可这场争论本身，恰好是本章问题最清楚的一次公开显露。争论的双方，其实没有在“这部电影有没有力量”上分歧。双方都同意，它有极大的力量，它会在观众身上发生，而且会发生得很深。他们分歧的，正是方向：这份力量落到观众身上，是让人更看清一个人怎样被推进黑暗，还是让人更想跟着他一起走进去？换句话说，这是一场关于“强度已经确定，方向尚未确定”的争论。

还有一个小事实，可以从另一个角度看回写。影片中亚瑟穿着小丑装、在一段长长的户外台阶上忘情起舞的那场戏，让那段位于纽约布朗克斯的台阶在上映后成了游客打卡的地方，许多人专程去那里，模仿他的舞步拍照。这同样是一次跨过银幕、落到行动层的回写。只不过，它模仿的是一个姿势、一个造型。这个细节值得记住，第六节还会用到：观众散场后模仿的是什么，本身就是一条判断方向的线索。

◆ 四、暴力美学：慢镜头里的方向

《小丑》的争论不是第一次。只要一部戏把暴力拍得好看，这个问题就会被问一次。“暴力美学”这个说法，在华语观众里最常和吴宇森的名字连在一起。1986年的《英雄本色》里，周润发饰演的小马哥身穿长风衣、戴着墨镜、嘴里叼着一根牙签，在慢镜头里双手持枪，枪火和碎片在他身边飞溅。这套造型据说当年在香港风靡一时，许多年轻人学着穿起长风衣。吴宇森后来的电影里，慢镜头、双枪对射、飞起的白鸽，几乎成了一种签名。再往前，美国导演山姆·佩金帕在《日落黄沙》（1969）里，就已经用大量慢镜头去拍枪战中倒下的人。再往后，有昆汀·塔伦蒂诺，把血浆和对白、音乐剪成一种近乎狂欢的节奏。

把暴力拍得美，到底是在展示暴力，还是在美化暴力？如果把问题停在“拍得美不美”上，它是永远吵不完的。因为同样是慢镜头，可以用来让观众沉醉，也可以用来逼观众看清。

回到《英雄本色》。它的暴力拍得极美，可它的回写方向，主要并不落在“开枪很爽”上。小马哥最让一代观众记住的，不是他杀了多少人，而是他为了兄弟，瘸了一条腿，被帮里一脚踢开，落魄潦倒，被人看不起也忍着；是他最后明明可以一个人上船走掉，却掉转船头回去救人，死在码头上。这部戏的暴力有代价，代价落在了它最可爱的人物身上；它真正想让观众带走的，是“义气”和“欠下的要还”。至于这份义气本身是不是也值得一问，那是另一回事；但至少，它没有让观众觉得暴力是不要钱的。

再看另一种拍法。日本导演北野武的电影里，暴力常常来得极突然、极短：没有慢镜头，没有配乐的铺垫，枪一响，人就倒了，镜头不躲开，也不多停，冷冷地看着它结束。观众来不及兴奋，只来得及愣住。很多人说北野武的暴力“难看”，这份难看正是他的方向：他不允许观众从暴力里拿到快感。

对照这两种拍法，可以看出：**慢镜头、配乐、造型，都只是强度的放大器，不决定方向。**它们让一个瞬间更深地写进观众的身体，可写进去的是什么，取决于这个瞬间在整部戏的土壤里连着什么。连着代价、连着失去、连着一个活生生

的被害者，它就会把这些一起写进去；什么都不连着，只连着胜利的音乐，那它写进去的就只剩那一下的快感。

大白话例子：两种讲打架的方式。两个中年男人在饭桌上，都讲起自己年轻时打过的一架。第一个讲得眉飞色舞：对方几个人，我一个人，怎么出手，怎么撂倒，最后他们怎么跑的。讲完一桌人哄笑叫好。第二个讲到一半停住了：那一架打赢了，可对面有个小伙子后来耳朵一直听不清；我爸为了赔钱，把家里刚买的摩托卖了；那以后我再没动过手。

两个人讲的可能是同样激烈的一架，第二个人甚至讲得更细。区别不在激不激烈，而在讲到哪里停下：第一个人停在了“赢”上，第二个人一直讲到了“账”上。桌上坐着的年轻人，听完第一个故事，学会的是怎么打；听完第二个故事，学会的是打了会怎样。

◆ 五、爽剧的方向：它在替观众练什么

第7章立过补与喂，第14章又细看过逆袭打脸短剧怎样一集一集地“喂”：受辱、揭出隐藏身份、当众翻盘，结算不由观众自己的处境和努力生成，所以缺口第二天照样张着，甚至更饿。那是在量深度，量它到底有没有回写。这里不再复述那套套路，只换一个问题：就算爽剧回写了，它往哪个方向写？开头那个男孩，已经给了一个答案：爽剧不只是“没有回写”，它常常有回写，而且方向很固定。它在观众身上反复练的，至少有三样东西：

1. **看人的方式。**人和人之间的一切差异，都被压成一种比较：谁高谁低。遇到一个人，先掂量他的位置；被冒犯了，先想怎样比他更高。第7章说的“关系缺口”，本来是观众生活里某一维薄了，比如没人懂他、没地方归属；爽剧补这个缺口的方式，是把关系换成等级：你缺的不是被理解，而是被仰视。

2. **对世界的默认**。世界是一个等级场，尊严来自位置，位置一换，所有人的态度都跟着换。善意、合作、慢慢建立起来的信任，在这个世界里几乎没有用处，因为下一集就会有一个新身份把一切推翻。
3. **结算的样子**。胜利等于对方当众难堪。一场冲突的结局，不是两个人弄清了什么，而是一个人跪下、另一个人站着。

这三样东西合在一起，就是一种起手：遇事先比位置，翻身靠翻盘，痛快来自对方的难堪。用六路径的话说，它不是给观众多看见一种活法，而是把他锁到一种上，第7章说的“路径缺口”不但没补上，还被焊死了。

这里要说公道话：并不是所有让人痛快的戏，方向都是坏的。痛快本身没有错，问题在于痛快从哪里来。《甄嬛传》就是一个好例子。2011年播出以后，它被反复重播、反复讨论了十多年。有相当一部分观众把它当成“职场生存手册”来看，看的是权谋、站队、借刀杀人，把甄嬛一步步斗倒对手的过程当作爽点，甚至把剧里的说话方式搬到办公室里用。可这部剧并没有停在“赢”上。甄嬛赢到了顶点，成了太后，她真心爱过的果郡王却死在她怀里，她亲近过的人一个个死去或离开。剧的最后，她站在一切的最高处，身边几乎什么都没剩下。

同一部剧，有人看完学会了怎样斗，有人看完看见了斗的代价：一个原本天真的女孩，怎样在一座宫殿里一点点变成了她当初最怕的那种人。两种看法的观众，回写都很深，可方向不同。区别在于，前一种观众把那份代价跳过去了，后一种观众没有。

这说明两件事。第一，**戏的方向不完全由戏决定**，它也取决于观众带着什么土壤进来、愿意在哪一拍停下。上一章刚说过，同一部戏落在不同的土壤里，会长出不同的东西，方向也一样。第二，**可戏仍然要为它织进去的东西负责**。《甄嬛传》至少把代价织进去了，愿意看的人都看得见；那类逆袭打脸短剧，代价根本不在戏里，观众想看也看不见。前者是观众可能走偏，后者是戏本身只留了一条偏路。

大白话例子：两种玩法。周末踢一场球，和手机上玩一局消消乐，都痛快，都让人上瘾。区别在于，球踢满九十分钟，腿会酸，人会累，身体自己会喊停；散场以后，你还会回想刚才那脚传球，想起对面那个被你晃倒、又爬起来跟你击掌的人。消消乐被设计成永远差一关，赢了一关立刻弹出下一关，从不让你累。痛快也一样：好的痛快自带“累”，痛快之后，你会想到一点别的东西，代价、对面那个人、事情本来可以怎样；坏的痛快被设计成没有累，一集接一集，让你永远停在那一下上。

◆ 六、展示黑暗，还是美化黑暗：五道检验

到这里，可以把本章最要紧的那个判断摆出来了：怎样分辨一部戏是在展示黑暗，还是在美化黑暗？先说清楚这个判断不是什么。它不是在问一部戏够不够黑。一部戏可以黑到底：主角作恶、恶人得逞、好人死得毫无意义，这都可能是展示。它也不是在问戏里有没有一个正面人物出来讲道理，那恰恰是说教。它问的只是：这部戏把黑暗写进观众身上时，连着什么一起写进去。下面五道检验，每一道都可以在看完一部戏之后，自己动手做：

1. **代价在不在场。**暴力、欺骗、羞辱发生之后，后果有没有落在一个被看见的人身上？被害的人有没有脸，有没有名字，有没有在戏里多活哪怕一分钟，让观众看见他也是一个人？美化黑暗的戏，被害者往往只是倒下的道具，倒完就被镜头抛下；展示黑暗的戏，会让观众在那具“道具”身上多停一下，停到不舒服。前面说的《英雄本色》，代价落在小马哥身上；北野武的暴力，代价落在观众没处躲的眼睛里。

1. **快感落在哪一拍。**一部戏里观众最痛快、最想叫好的那一拍，落在什么地方？如果落在施暴的那一下，落在对方跪下、求饶、难堪的那一刻，这部戏在训练的就是从别人的难堪里拿快感。如果最强烈的那一拍落在“明白了”“失去了”“终于说出口了”上，即使前面的暴力再血腥，它的方向

也可能是展示。做这道检验最简单的办法，是回想自己在哪一秒钟最想鼓掌。

1. **有没有第二只眼睛**。观众是被焊死在主角的视角里，还是被允许偶尔退后一步，从别处看他？这第二只眼睛可以是另一个人物，可以是一个冷下来的镜头，也可以是戏本身的结构让观众意识到“他眼里的世界不一定是真的”。《小丑》的辩护者常指出的一点就在这里：亚瑟和邻居女人的那段关系，后来被揭出大半是他的想象，观众因此被提醒，自己一直在透过一个不可靠的人看世界。批评者则认为，到了结尾，影片又把观众拉回他身边，让人跟着他站上车顶。这场争论，就是围着“第二只眼睛最后还在不在”展开的。

1. **出口是否多于一条**。戏有没有让观众看见，除了主角走的那条路，还有别的起手？主角不必走，但那条路得在场，哪怕只是一个人物、一场戏、一个被拒绝的选择。如果整部戏的世界被安排成只有黑暗这一个出口，观众就会被推着相信：在这样的处境里，只能这样。展示黑暗的戏让观众看见一个人怎样被锁死；美化黑暗的戏让观众相信锁死是对的。

1. **散场后模仿的是什么**。这是本书一贯的散场检验，只是换了一个问法：观众散场后学走了什么？学的是一件风衣、一个舞步、一句台词，这多半无害，是造型被回写了；学的是一种对人的态度、一种处理冲突的做法，就要警惕。开头那个男孩学走的，不是“你也配”这三个字，是说这三个字时的那种看人的方法。

这五道检验，单独哪一道都不够，合在一起才有分量。它们也有失败的时候：同一部戏，可能在一道上过关、在另一道上不过关；同一部戏，落在不同的观众身上，结果也会不同。它们不是判决书，而是一种看戏的办法：让你在被一部戏打动之后，多问一句：它刚才把我往哪里推了？

大白话例子：两个讲家暴的邻居。楼下的王阿姨，和对门的李阿姨，都跟你讲过同一户人家的家暴。王阿姨讲得绘声绘色：那男的怎么动手，女的怎么哭，最后一句是“这种女人，自己不走，也怨不得别人”。李阿姨讲得磕磕绊绊，讲到一半会停下来说：那女的有两个孩子，娘家早就没人了，她出去连住的地方都没有；后来是社区的人帮她找了个地方，她才走成。

两个人讲的事一样黑。王阿姨的讲法，让你看完觉得这事离自己很远，甚至有点活该；李阿姨的讲法，让你看见了被困住的人，也看见了一条出路。前者是在把黑暗当热闹看，后者是在展示黑暗。区别不在讲得多黑，而在讲的人站在哪里，把你往哪里带。

◆ 七、负责不等于说教

讲到责任，最容易出的毛病，是滑向说教。一说“戏要对回写的方向负责”，马上就有人想到：那就让坏人都有恶报，让主角在结尾幡然醒悟，片尾再打一行字，告诉观众“暴力是不对的”。这不是负责，这是推卸。

第6章说过，意义不能写进台词宣布出来，否则成说教。说教之所以没用，用本章的话说，是因为它只动了“宣布”，没动“练习”。一部戏用一百分钟让观众尽情享受了暴力的快感，再用最后一分钟宣布暴力不对，观众身上被写进去的是那一百分钟，不是那一分钟。这就像那位天天骂人的父亲，嘴上说一千遍“要冷静”，孩子学到的还是骂人。说教是在方向的问题上给作者开了一张免责条：我已经说过了，你没学好，与我无关。

真正的负责，在戏的土壤里，而不在戏的台词里。它是作者在织那张网时，有没有把代价织进去，有没有给被害者一张脸，有没有留下第二只眼睛，有没有让第二条路在场。这些东西不必被说出来，甚至最好不被说出来；观众是自己走到它们面前的，所以它们才能写进去。

前人在这件事上，走出过两条截然相反的路。一条是柏拉图。他在《理想国》里主张，诗人模仿的东西会潜移默化地塑造人的灵魂，那些写神明作恶、写

英雄哭哭啼啼的诗，应当被删改，甚至把诗人请出城邦。他看清了回写的力量，也看清了回写有方向，可他开的药方是审查：既然方向会坏，就替观众把能看的东西挑好。

另一条从亚里士多德来。第6章讲过他的“卡塔西斯”，这里不再重复，只补一句：这个词流传最广的一种通俗理解是“宣泄说”，观众在剧场里把那些情感经历一遍，走出剧场时反而轻了、平了；照这种理解，看暴力反而能泄掉暴力。

本章的立场，和这两条都不一样。和柏拉图不同：本章不主张替观众挑戏。黑暗必须能被展示，一个不允许展示黑暗的剧场，也就没有能力帮观众看清黑暗。和那种流行的“宣泄说”不同：本章不认为看过就等于泄掉了。回写会留下痕迹，被千百次练过的东西会沉进日子的底子里；看过一千次羞辱带来的快感，不会让一个人变得更不想羞辱人。本章多走的一步是：**方向不是靠挑选题材决定的，也不是看完自动净化的，它是在戏的土壤里织出来的**。责任不在“写不写黑暗”，而在“黑暗连着什么”。

中国的评点家里，金圣叹是一个有意思的例子。他评点《水浒传》，把七十回以后招安、征战的部分整个删掉，在结尾安排卢俊义做了一场噩梦，梦见一百单八人被一齐捉拿处斩。对他这样处理的用意，后人有各种解释，其中一种是：他不愿让那一百零八人的结局落在“受了招安、替朝廷卖命”上，宁可让读者在一场噩梦里看见“造反”的代价。删书是否妥当，可以另说；但他至少意识到，一部书的结尾放在哪里，会决定读者把前面七十回的快意恩仇带到哪里去。民间那句“少不读水浒”，说的也是同一种担心：一个血气方刚的少年，从这本书里学走的，可能是好汉的义气，也可能是好汉的刀。

大白话例子：两种教孩子过马路的方法。一种方法，是从来不让孩子自己过马路，永远牵着他，告诉他马路很危险。他长到十二岁，第一次自己过马路，手足无措。这是柏拉图的方法：替他挑好世界。

另一种方法，是带着他站在路口，看车怎样来、怎样转弯、哪里是司机的盲区，让他亲眼看见危险长什么样，再一次次地陪他走过去。这是展示，不是说教，也不是放任。负责的戏，是后一种：它带观众站到黑暗的路口，让他看清楚，再让他自己走过去。

◆ 八、本章收拢：给回写加上一个正负号

一部戏回写的方向，说到底落在下面几句话上：

1. **回写是中性的**。一次回写有强度，也有方向；回写得深，不等于回写得好。前面几章量的是强度，这一章补上方向。
2. **方向写在“练习”里，不写在“宣布”里**。一部戏回写进观众身上的，是它让观众亲身走了一遍的那条路：看人的方式、对世界的默认、结算的样子。台词里说了什么，几乎不算数。
3. **暴力美学的慢镜头、配乐、造型，只是强度的放大器**。它们不决定方向，决定方向的是那个瞬间在戏的土壤里连着什么。
4. **爽剧的问题不只在“喂”，也在方向**。它常常回写得很深，却反复把观众锁到一种起手上：比位置、靠翻盘、从别人的难堪里拿痛快。
5. **展示黑暗与美化黑暗，可以用五道检验来分辨：**代价在不在场，快感落在哪一拍，有没有第二只眼睛，出口是否多于一条，散场后模仿的是什么。
6. **负责不等于说教**。说教只动宣布，不动练习，是给作者开的免责条；真正的负责，是把代价、被害者的脸、第二只眼睛和第二条路，织进戏的土壤里。

最后，还有一件事本章没有说完。前面讲的方向，都是“往好处推”还是“往坏处推”，好像方向总能在一条线上分出正负。可有些戏，散场后你说不出它把你往哪里推了。你只知道，你走出影院时，手里多了一个问题，一个你进场时没有、也不知道答案的问题。它不往任何一边推你，它只是把你原来站着的那块地，挖开了一个口子。

这样的戏，算是方向好，还是方向坏？还是说，它根本不在这条线上，而是在做一件比“补缺口”更难的事？这要留给第五篇，也就是第20章去回答。

带走的话

回写是中性的：一次回写有强度，也有方向，写得深不等于写得好。方向不写在戏宣布了什么，而写在戏让观众练了什么：看人的方式、对世界的默认、结算的样子。负责不是在结尾补一句正确的台词，而是把代价、被害者的脸、第二只眼睛和第二条路，织进戏的土壤里。

小　账

本章开头学短剧台词的男孩、记了一辈子的老师、说一套做一套的父亲、饭桌上讲打架、踢球与消消乐、两个讲家暴的邻居、教孩子过马路等日常例子，均为构想场景，无真实原型；“你也配”泛指短剧里的常见说法，不引自具体作品。

《小丑》上映前后的争议、奥罗拉遇难者家属的来信与华纳兄弟的回应、影院戒备、采访中途离场等，均据当时公开报道转述；《英雄本色》长风衣“风靡香港”是通行说法，小马哥瘸腿后的落魄处境为概括转述，请读者对照原作（见附录二）。

“强度与方向”“宣布与练习”和分辨展示与美化的“五道检验”，是本书的工作说法，不是学界定论；五道检验不是判决书，同一部戏可能过一道、不过另一道。

本章不对《小丑》是否引发过现实暴力下任何事实判断；不主张审查或替观众挑戏，不主张暴力题材本身有罪；对金圣叹腰斩《水浒传》用意的说法，只取后人诸说之一。

◆



第　五　篇

新缺口篇：补上一个，再打开一个

导　语

最好的戏不只补上观众的缺口，还会替他照出一个他自己不知道的缺口。观众带着新的问题离场，戏的生命就在他身上继续。这一篇只有一章，它把全书的四个条件和突变序列收拢成一个圈，再把这个圈交还给读者。

20

第 20 章

最好的戏不只补缺口，还打开一个新缺口

> **这一章的问题**
>
> 她看完一部话剧没有哭，回家路上却冒出一个三十多年没想过的问题：我爸年轻时想做什么？——一部戏散场以后，为什么留给人的不是答案，而是一个问题？

〔剧透提示：本章涉及以下作品的结局：《盗梦空间》（2010）、《楚门的世界》（1998）、《一一》（2000），以及易卜生的剧本《玩偶之家》（1879）。没看过又不想被剧透的读者，可以先看片，再回来读。〕

场　景　散场之后的那个问题

一位朋友讲过她的一次看戏经历。那是一部写一家人的话剧。老父亲过七十岁生日，儿女张罗了一桌饭，席间来了一位谁也不认识的客人，是父亲二十岁时在远洋货轮上的同伴。客人喝了点酒，说起当年：他怎样天天站在甲板上看海，发誓要跑遍地图上的每一个港口，又怎样为了家里一封信提前下了船。台上的女儿坐在一旁，一句也接不上，因为她从来不知道父亲当过水手。散场时朋友没有哭，她说，眼眶热的那一下早就过去了。真正让她睡不着的，是回家路上突然冒出来的一个念头：我爸年轻时想做什么？

她发现自己答不上来。她知道父亲的血压、爱吃的菜、退休前在哪个单位，可父亲二十岁时想成为一个什么样的人，她一个字也不知道，三十多年了，也从没觉得这是个问题。第二个周末，她回了趟娘家，吃完饭，坐在父亲旁边，问了这个问题。父亲愣了很久，然后讲了一个晚上。

第7章讲过，好戏要补上观众**当下**的缺口。可这里有一处说不通：她走进剧场时，并不觉得自己缺什么，没有一个空洞在隐隐作痛，没有积了很久等着出口的张力，也没有被锁死在哪条路上。照第7章的说法，这部戏无缺口可补。可它分明在她身上发生了，而且发生得比许多“正中心坎”的戏更深：她散场之后做了一件以前从没做过的事。那么，一个人并不知道的缺口，戏凭什么能碰到它？碰到之后，为什么她带走的不是一个答案，而是一个问题？这是本书正文的最后一章，讲到这里，前面的四个条件会自己弯回来，接成一个圈。

◆ 一、看不见的缺口：戏是一面照后脑勺的镜子

先说结论：**缺口有两种状态。一种是已经显露的，观众自己感得到，第7章讲的都是这一种；另一种还没有显露，它早就在观众的土壤里，只是观众的日子从来没碰到它。最好的戏，能把第二种照出来。**

那位朋友撞上的，是一个几乎人人都有、却很少有人自己发现的缺口：**父母在成为父母之前，是什么样子？**第7章讲《你好，李焕英》、第8章讲《饮食男女》时都碰到过它，留到这里细讲。用三大方程来看，S＝F(D,E)：一个人感受到什么（S），由他日常的差异序列（D）和他的土壤（E）一起生成。她和父亲的关系土壤里，“父亲作为一个年轻人”这一维早就薄了。可她的日常序列从来不经过那里：打电话问身体，节假日回家吃饭，过年包个红包，每一步都在关系的厚处走。D 不碰那片薄土，就不会和它起矛盾；没有矛盾，就没有任何感受被逼出来。缺口一直在，只是没有显露。

戏做的事，是给她送来一段她自己的生活里不会有的差异序列：一个外人在饭桌上说出了父亲二十岁的样子，一个女儿在自己家里接不上话。这段序列正好踩在她那片薄土上，矛盾起得很快，戏替她把几十年压缩进了两个小时。于是缺口显露了：原来我缺这个。这和第7章讲的“补”有一个关键不同。补，是观众带着一个张开的口子进场，戏把它合上；照，是观众带着一片自己不知道的薄土进场，戏先把它变成一个口子，让他第一次感到疼。

大白话例子：第一次配眼镜。很多近视的孩子，在配眼镜之前并不觉得自己看不清。黑板上的字有点糊，远处的树是一团绿，他以为本来就是这样。直到戴上眼镜走出店门，他才愣在街上：原来树叶是一片一片的。那一刻他得到的，不只是清楚的视力，他还第一次知道：自己已经看不清很多年了。在那之前，他一点也不缺；在那之后，他才缺过。本章后面会讲到《一一》里一个专给大人拍后脑勺的八岁男孩：后脑勺长在你身上，你却一辈子看不见它，必须有人从背后替你拍下来。好戏就是那个站在你背后的人。

◆ 二、补一个，开一个：123原理在观众身上的第二圈

照出一个缺口，只是这一章的一半。更重要的另一半是：最好的戏把一个缺口补上之后，还会再打开一个。放进123原理里看：①差异与土壤的矛盾累积；②矛盾逼出显露态的改变；③这个改变回写，重新设定差异与土壤，新的矛盾在新的场上生成。前面各章讲观众，大多讲到第③步的前半句就停了：结局回写了观众，缺口补上了。可第③步还有后半句：**新的矛盾在新的场上生成。**

放到观众身上，意思是：一次真正的回写改变了观众的土壤，而在这片被改过的土壤上，会长出一个他进场之前不可能有的问题。那位朋友正是这样。戏回写了她：她第一次意识到父亲曾是一个年轻人，有过自己的海。可土壤一改，新矛盾就来了：我认识的这个人，究竟是谁？我是不是对母亲、对丈夫、对孩子，也只认识他们的血压和口味？这些问题，她进场前一个都没有。它们不是戏没补好留下的残渣，恰恰相反，**新缺口是回写真的发生过的证据。**一次回写之后什么新问题都没有，往往说明土壤根本没动，所谓“改变”只停在了情绪上。

第3章讲过，《肖申克的救赎》里安迪越狱之后，回写把瑞德推到了布鲁克斯当年站过的地方，那是循环在剧中人身上转了第二圈。本章要讲的，是同一个循环越过银幕，在观众身上转第二圈：第一圈在影院里转完，第二圈从散场开始。**这就是一部戏的生命为什么能在观众身上继续。**戏落幕了，口子还张着，观众的差异序列就被它牵着走：去问、去看、去试。

大白话例子：学会认字的孩子。一个孩子刚学会认字，补上的是“看不懂”这个缺口。坐公交车，他把窗外每一块招牌都念出声，念到不认识的，拽着大人问“这个字念什么”，念到认识却不懂的，又问“这个店是卖什么的”。他问的问题，比不识字的时候多了十倍。没有人会说他的识字教育失败了，这正是识字成功的样子；一个学完了一点新问题都没有的孩子，才让人担心他是不是真的学会了。

◆ 三、两种“没结束”：开放结局与新缺口

讲到这里，一定会有人说：这不就是开放式结局吗？主人公死没死、两个人最后在没在一起，统统留给观众去猜，这也是让观众带着问题离场。不是一回事。两者分不开，这一章的整个论点就会塌成一句“结尾别说完”。**故弄玄虚的开放结局，是悬置；最好的戏打开的新缺口，是回写之后的新生成。**两者有三处不同。

1. **问题的主语不同。**悬置留下的问题，主语是故事：他死没死，她选了谁。新缺口留下的问题，主语是观众自己：我拿什么分辨真假，我的生活里哪些是布景，我认识我父亲吗。
2. **答案在谁手里不同。**悬置的答案在编剧手里，他知道，只是不说。新缺口的答案不在任何人手里，编剧也没有，只能由观众用自己的生活去回答。
3. **从哪里来不同。**悬置是结尾少拍了一个镜头，前面的戏不因此改变任何意思。新缺口是整部戏回写观众之后，在观众被改过的土壤上长出来的，靠的是前面整部戏的分量。

由此可以得到一块很好用的试金石，不妨叫它**揭晓检验**：假如明天编剧出来公开宣布答案，这个问题会不会消失？会消失的，是悬置，观众“哦”一声，问题就没了。不会消失的，是新缺口：就算编剧把剧情交代得一清二楚，观众心里那个问题照样张着，因为它本来就不是关于剧情的。第3章讲过，“原来一切都

是梦”是注销，不是回写；悬置和注销是近亲：注销把前面的账一笔勾掉，悬置把最后一笔扣着不记。两者留下的都只是一个痒，而不是一个口子。痒挠一挠就过去了，口子会牵着人走。

大白话例子：话说一半，和一句问话。有一种朋友，说话爱说一半：“我跟你讲个事……算了，以后再说吧。”你被吊得难受，追着问了三天；可一旦他告诉你，事情就结束了，甚至你会觉得：就这？这是悬置。还有一种朋友，聊到很晚，随口问了你一句：“你上一次觉得自己真的活着，是什么时候？”问完就去洗碗了，并不等你回答。你想了好几天，后来某个周末，一个人去爬了一座多年没去的山。这是新缺口。前一个朋友手里攥着答案；后一个朋友手里什么都没有，他只是让你看见了自己的一块空白。

◆ 四、主例一：《盗梦空间》的陀螺，和那个不再看它的人

《盗梦空间》的结尾，大概是近二十年来被讨论得最多的一个镜头。柯布是一个专门潜入别人梦境盗取秘密的人，背着一桩案子流亡海外，回不了家，见不到两个孩子。日本商人斋藤开出条件：只要柯布往一个人的梦里植入一个想法，他就打一个电话，让柯布的案子一笔勾销。片中每个入梦的人都有一个“图腾”，用来判断自己是在梦里还是在现实里。柯布的图腾是一只小陀螺：在梦里，它会一直转下去；在现实里，它终会倒下。

结尾，任务完成了。柯布下了飞机，顺利过关，回到家。他照习惯把陀螺放在桌上一拧，可两个孩子就在院子里，他没有等陀螺停下，便走了出去。孩子们回过头来，他终于看见了他们的脸。镜头没有跟他走，留在桌上那只陀螺上。陀螺转着，晃了一下，黑屏。散场之后，几乎所有人都在争同一个问题：陀螺到底倒没倒？用上一节的揭晓检验，可以看出这个问题本身属于悬置：只要导演宣布答案，它立刻就会消失。如果《盗梦空间》留给观众的只有这个，它的结尾就只是一个做得很漂亮的悬念钩子。

可这个结尾真正打开的缺口，不在陀螺上，在柯布身上：**他已经不再看它了**。要明白这一笔有多重，得把前面的戏重新记一遍账。这只陀螺原本是他亡妻梅尔的。很多年前，两人一起困在梦的最深处，梅尔渐渐把梦当成了现实，不肯回去。柯布让她藏在梦里的这只陀螺转起来，在她心里种下了一个念头：你的世界不是真的。两人醒了，那个念头却没有走。梅尔坚信自己仍活在梦里，最终从高处跳了下去，想以此“醒来”，还设法让人以为是柯布逼死了她。柯布的流亡、见不到脸的孩子，全都从这里来。

也就是说，**“分清真假”这件事，在柯布的土壤里不是一个中性的技术问题，而是一道杀死了他妻子的伤口**。此后他随身带着她的陀螺，一遍遍转它，一遍遍盯着它倒下，整部电影里，他的差异序列一直被这只陀螺牵着走。片中他回忆里的孩子，也总是背对着他，看不见脸。

于是结尾那一转身，在第二本账里换了意思。他照习惯拧了陀螺，这是旧土壤留下的动作；可一看见孩子，他没有等结果就走了，这是土壤被改写之后的第一个新动作。他选择的，不是“确认这是真的”，而是“走向这两张脸”。这才是这部戏补上的缺口：柯布的，也是一路跟着他焦虑了两个多小时的观众的。而它在补上的同一刻，又打开了一个新缺口。注意镜头做了什么：柯布不看陀螺了，镜头却偏偏留下来，让观众替他看。**柯布放下的那份执念，被一个镜头原样交到了观众手里**。散场后争论陀螺倒没倒的每一个人，此刻都站在了柯布当年的位置上。觉察到这一层的观众，带走的就不再是“是不是梦”，而是另一个问题：我在生活里盯着的“陀螺”是什么？我用来确认一切都还好的那个东西，体检报告上的数字、存款的位数，是不是早就成了我和真正在乎的那几张脸之间的一道墙？这个问题，过一遍揭晓检验，不会消失。有报道说，诺兰后来在一次公开演讲里谈到这个结尾，大意是：重点在于柯布已经不在乎了。不管这段转述是否完整，它都和影片自身的回写对得上：真正的问题不在陀螺，在看陀螺的那个人。

大白话例子：剥橘子的人。有人谈恋爱，总在核对对方是不是真的爱自己：翻聊天记录，数对方回消息隔了几分钟。有一天，他照例低头翻记录，抬头一看，对方正坐在对面，安安静静地给他剥一个橘子，连橘络都撕干净了。那一刻他补上了一点什么：答案一直摆在对面。可他也被打开了一个新问题：我花了这么多时间核对，到底是想要那个人，还是想要一个确定？这个问题，对方剥再多橘子也替他答不了。

◆ 五、主例二：《楚门的世界》，和散场后起疑的布景

《盗梦空间》把新缺口藏在一个镜头的取舍里，《楚门的世界》则把它做成了整部电影的骨架。楚门在一个海边小镇长大，做保险推销员，有一个永远笑盈盈的妻子。他不知道的是：他从出生起就是一档全天候直播的电视节目的主角，整座小镇是一个巨大的摄影棚，天空是穹顶，妻子、朋友、邻居全是演员。节目的制作人克里斯托弗坐在“月亮”里的控制室，几十年来调度着他生活中的一切。

观众一开场就知道真相，楚门不知道。这一安排很有意思：按第3章的说法，影片在观众这边几乎没有“第二本账”可揭，认知突变全部落在楚门身上。一盏灯从晴朗的天上掉下来，砸在他家门口；早已“淹死”的父亲突然出现在街头，又被几个陌生人拖走；妻子说着说着话，会突然举起一样商品念起广告词。一笔一笔，楚门的前提账本开始对不上。

他的土壤里有一道被精心种下的伤：小时候和父亲出海，父亲“落水而死”。从此他怕水，不敢离开这座岛。用六路径的话说，这道伤把楚门锁死在一条路上：他所有的起手都绕着水走。所以影片最后，楚门做的恰恰是他最不能做的事：驾一只小船出海，顶着人造的风暴，一直开到船头撞上“天边”。那是一堵漆成天空的墙。墙边有一段台阶，台阶尽头是一扇门。克里斯托弗的声音从天上传来，劝他留下：外面的世界和这里一样虚假。楚门站在门口，用他每天早上跟邻居打招呼的那句老话向所有观众道别，鞠了一躬，走进了门后的黑暗。

楚门的缺口，补上了。可这部电影最锋利的一刀，在楚门走出去之后。影片把镜头转向两个一直守着节目看的停车场保安，他们看完这个惊天动地的结局，愣了一会儿，其中一个说：看看还有什么别的节目。这一刀，是给电影院里的观众的。银幕上的观众看了楚门三十年，看完他走出布景，转台，身上没有任何东西被回写。这正是第7章说的“喂”：他们饿了三十年，最后一集喂完，接着找下一口。

坐在影院里的人看着这两个保安，会忽然意识到：我也是来看楚门的观众。我和他们有什么不同？这就是这部戏打开的新缺口。它的形状，大概是这样一连串问题：我的生活里，有多少是别人替我搭好的布景？我每天经过的那些“天边”，哪些是一堵漆成天空的墙？我害怕的那片“水”，是自己真的怕，还是有人很早就替我种下的？

注意，这些问题和“楚门出去之后过得好不好”毫无关系。后一个是悬置，观众猜完就完了；前一个才是新缺口：就算导演再拍一部续集，把楚门门外的人生拍得清清楚楚，观众自己生活里的布景，照样要他自己去敲。

这部电影上映时，社交网络还没有普及；后来的观众在一个人人都能直播自己的年代重看它，发现那个口子越张越大：今天的人有时还在亲手为自己搭布景，给自己当克里斯托弗。一个新缺口能在不同年代被一再撑开，正是第18章说的“用当下的缺口进门，抵达永恒的缺口”。

大白话例子：一张“标准答案”的人生清单。一个人按部就班地活：好好读书，考个好学校，找份稳定工作，到年纪结婚，买房，生孩子。每一步都有人告诉他这是对的，每一步他也都做到了。某天他在一部戏里看见一个人亲手推开了自己生活的墙，散场后坐在地铁上，脑子里冒出一个从没出现过的问题：这张清单上的每一项，哪一项是我自己想要的？他不一定第二天就辞职，也许什么都没改，只是从那以后，每做一个决定，都会多停一秒，问一句“这是谁替我选的”。这一秒钟，就是戏在他身上继续发生的地方。

◆ 六、主例三：《一一》，一个专拍后脑勺的孩子

前两个主例都有一个看得见的“结尾动作”：一转身，一道门。杨德昌的《一一》没有，它把新缺口铺满了三个小时，再在结尾借一个八岁孩子之口，轻轻点一下。

影片从一场婚礼开始，到一场葬礼结束。台北的一个中产家庭，父亲NJ在公司里不得意，偶然重遇了年轻时的恋人；母亲敏敏被日复一日的生活压得喘不过气；高中生女儿婷婷初尝恋爱；小儿子洋洋八岁。婚礼当天，外婆中风倒下，陷入昏迷。医生说，多跟她说说话，对她有好处。这个安排本身就是一面镜子：全家人轮流坐到外婆床边说话，这件本来极简单的事，成了每一个人的难关。最先撑不住的是敏敏。她坐在昏迷的母亲身边，发现自己能说的就那么几句，每天都一样；她说着说着崩溃了，觉得自己的生活怎么会这么少，少到对着自己的母亲都无话可说。

本章开头那位朋友，是在剧场里发现自己不认识父亲；敏敏，是在一张病床前发现自己不认识自己的生活。一边是寿宴上的一位旧客，一边是病床上的昏迷，照出来的是同一种缺口：**我们以为最熟的人和最熟的日子，恰恰是我们从没认真看过的地方**。用第5章的话说，外婆的昏迷是一次世界突变，可它的传导很特别：它几乎没有改变这家人的处境，却改变了每个人和自己日子的距离。

洋洋是全片的眼睛。父亲给了他一台相机，他拍的东西让大人哭笑不得：蚊子，空墙，还有一张又一张别人的后脑勺。他很认真地解释过：人自己看不见自己的后脑勺，所以他要拍给他们看。他也问过爸爸一个问题，大意是：你看到的我看不到，我看到的你也看不到，那我们是不是都只知道一半？这个孩子是在替导演说话，也是在替好戏说话。

影片结尾，外婆去世了。葬礼上，洋洋念他写给外婆的话：他以后要去告诉别人他们不知道的事，给别人看他们看不到的东西。最后，他说起那个刚出生、还没有名字的小表弟：看见小表弟，就想起外婆常说自己老了，他也想跟着说一

句：“我觉得，我也老了。”一个八岁的孩子说“我也老了”，观众常在这里笑出来，又在笑的同时被击中。

这里补上了什么？补上的是一个家庭三个小时里积下的张力。敏敏从山上的寺庙回来，说山上其实也没有什么不一样；NJ和旧日恋人在日本走了一圈，回来对妻子说的意思是，本以为重来一次会不一样，其实差不多。大人们都试过逃出自己的生活，又都回来了，什么答案也没带。是一个孩子替他们把这件事说了出来：后脑勺始终看不见，可是有人愿意替你拍。

而打开的新缺口，也由这个孩子打开。他说要给别人看他们看不到的东西，这句话一落下，就轮到观众问自己了：我的后脑勺是什么？我妈每天跟我说的那几句话，我有没有真的听过？我有没有像敏敏那样，对着一个最该说话的人，发现自己无话可说？

这些问题，《一一》一个也不回答，它只是让一个孩子拍了一沓后脑勺。可许多观众看完，记住的不是情节，而是从此在看人时多了一个角度。它改变的不是你对某件事的看法，而是你看事情的位置。

《一一》还有一处做法值得细看：它几乎没有一次“大反转”，第3章讲的两本账，在这里是一场一场地换的。新缺口也可以靠一连串很轻的突变慢慢撑开，像水一滴一滴渗进土里，等你发现，土已经湿透了。这对第三篇讲的突变序列设计是一个提醒：突变的幅度不一定越大越好，打开新缺口的，有时恰恰是最小的那一下。

大白话例子：抽屉里的一盘磁带。外公走后，家里人收拾他的抽屉，翻出一盘没贴标签的旧磁带。找了台老录音机放出来，是一个年轻男人在念诗，念得很投入，念错了还自己笑一声，再从头念。母亲听了半天才说：这是你外公。你只记得他晚年的样子：坐在藤椅上听收音机，脾气有点倔，从没见他翻过一本诗集。那盘磁带什么也没解释，可从那天起，你去问舅舅，问姨妈，一点一点拼出

一个你从没认识过的外公。那盘磁带就是一张后脑勺照片：它没有补上你的什么，它让你第一次看见自己缺了什么。

◆ 七、前人走到了哪里：从“净化”到“娜拉走后怎样”

亚里士多德的“卡塔西斯”，第6章已经给过它一个位置：情感在剧场里被激起，也在剧场里清掉，放进123原理，只是矛盾被激活的那一步。照这样理解，剧场里激起的东西，多半也就在剧场里了结，观众轻了一些走出去。易卜生走了另一条路。《玩偶之家》的结尾，娜拉离开丈夫和孩子，出门而去，幕落在一声关门上。据说这个结尾激怒了许多人，德国上演时，易卜生被迫另写了一个让娜拉留下的结尾。为什么非改不可？因为那一声门响没有把任何东西安放好，它把一个问题直接扔进了观众的家里。

四十多年后，鲁迅在北京女高师演讲，题目就是《娜拉走后怎样》。他的回答很冷：“不是堕落，就是回来。”接着他把问题引到了经济权上。一个挪威剧本的结尾，在另一个国家、另一代人身上，长出了一个原剧本里没有的问题。这几乎是“新缺口”最完整的一次示范。

前人已经看到，戏可以不安放、可以把问题留给观众；第6章提到的布莱希特，更是把“让观众带着问题离开”立成了自觉的主张。本章多走的一步，是给这件事一个发生的解释和一条界线：只有当前面整部戏真的回写了观众，问题才会在观众被改过的土壤上**长出来**；否则，那只是作者扣着没说的一句话。娜拉的门之所以响了一百多年，靠的不是最后关门那一下，而是前面三幕把“玩偶”这层布景一寸寸揭开了。

大白话例子：课后的两道题。老师讲完一道题，说“这题课后自己想”，是悬置；老师讲透了一个原理，学生回家发现自己以前做对的十道题其实都没懂，是新缺口。前者的问题老师心里有数，后者的问题老师也没布置过。

◆ 八、边界：新缺口不是越大越好

把新缺口说成好戏的最高标准，会招来两种误用，这一节先把它们堵上。**第一种误用：只开不补**。有的戏一上来就拆，拆家庭、拆爱情、拆意义，最后什么也不给，观众带着一身的口子离场，只觉得空。这不是新缺口，是失血。本章说的新缺口有一个前提：它是在一次补之后长出来的。观众先被接住，才有力气带着新问题走。《盗梦空间》先让柯布看见了孩子的脸，《楚门的世界》先让楚门推开了门，《一一》先让一个孩子替大人把话说完。补在前，开在后，顺序不能倒。

第二种误用：把瘾当成新缺口。第7章说过，看完更饿是瘾，不是补。瘾和新缺口都让人“意犹未尽”，分辨它们，看那股劲往哪儿去：瘾指回屏幕，散场后最想做的事是再看一集；新缺口指离屏幕，散场后最想做的事是去问一个人、敲一堵墙。不妨叫它**指向检验**。爽剧的结尾钩子也会留问题，但那个问题的答案在下一集；新缺口的答案，在观众自己的日子里。

还有一层，是第19章讲回写方向时说过的：回写是中性的，新缺口也是。一部戏可以打开“我认识我父亲吗”，也可以打开“我凭什么不能为所欲为”。打开的口子越深，越要对它朝哪儿开负责。

大白话例子：失恋那一晚的三种朋友。一个朋友在你失恋时陪你喝了一晚上酒，第二天又问你一句“你到底想要什么样的生活”，这是补完再开。另一个朋友只会说“人生本来就没意义”，说得你一夜没睡，这是只开不补。还有一种朋友，每次都说“下回再跟你细说”，让你总惦记着找他，这是瘾。

◆ 九、收拢：四个条件弯成一个圈

到这里，可以把全书正文收拢了。本书开头立了四个条件：**合理、意外、意义、缺口**。第8章讲过它们怎样咬合。可这一章讲完，会发现这四个条件并不是一条直线，而是一个圈。圈是这样转的：

1. **土壤突变，制造意外**。在恰当的地方，E 突然改变：一场暴雨，一次中风，一盏从天上掉下来的灯，一个“原来他早就死了”。
2. **发生的方法，消化意外**。突变只管来，走必须有理：人物用自己的逻辑回应，局面按三大方程重组，矛盾按123原理逼出新的显露。观众跟着重走一遍，说“合理”。
3. **回写越过银幕，发生意义**。新的显露不停在台上，它重写观众的看法、做法，乃至“我是谁”。
4. **正中缺口，补上当下**。这份意义落在观众此刻缺的地方：关系薄了的那一维，张力积着没有出口的那一处，被锁死的那条路。
5. **补完之后，新缺口在观众身上生成**。而这个新缺口，本身就是观众土壤里的一次突变。

第5步，又回到了第1步。只不过这一次，突变不在银幕上，在观众身上。全书讲的那套“突变序列设计”，第三篇的六个设计问题，位置、幅度、落点、传导、双序列、收束，在最后一项上翻了个面：最好的收束，不是把一切关好，而是把下一次突变稳稳地交到观众手里。柯布放下的陀螺，交给了观众；楚门推开的门，留给了观众；洋洋拍的后脑勺，送给了观众。

所以一部好戏真正的结尾，不在字幕滚完的那一刻。它在那位朋友回家的那个周末，在你听完外公那盘旧磁带的那个晚上，在有人第一次问自己“这张清单是谁替我写的”的那一秒。那时候，戏已经不演了，可发生还在继续，而且换了一个执笔的人。

用六路径的话说，看戏的时候，观众大多顺着序列走，D→S→E；散场之后，带着新缺口的人走的是另一条路：他手里是一段正在进行的生活，先看自己的日子卡在哪里，再去调那片土壤，最后长出新的样子，D→E→S，就是第6章说过的那次换路。这是把编剧的笔接到自己手里的那条路。

还剩最后一个问题：如果每一部好戏最后都把笔交到观众手里，那么，拿到这支笔的人，该怎样写自己的下一场戏？这是结语要讲的。

带 走 的 话

最好的戏不只补上观众知道的缺口，还能照出他不知道的那片薄土，并在补完之后，让一个新问题在被改过的土壤上长出来：新缺口是回写真的发生过的证据。分辨它和故弄玄虚的悬置，只看编剧公布答案以后，问题还在不在；分辨它和瘾，只看那股劲指向下一集，还是指向自己的日子。

小　账

本章开头那位看家庭话剧的朋友，以及配眼镜、学认字、话说一半的朋友、剥橘子、人生清单、抽屉里的磁带、课后的两道题、失恋那一晚的三种朋友等日常例子，均为构想场景，无真实原型；开头那部话剧不指向具体作品。

“照与补”“悬置与新缺口”“揭晓检验”“指向检验”“四个条件弯成一个圈”，是本书的工作说法，不是学界定论。

《盗梦空间》结尾柯布拧陀螺与看见孩子的先后、诺兰谈结尾的那段话，均为转述，正文已写得概括；《一一》中洋洋、敏敏、NJ 的话均为转述大意，唯一直引为“我觉得，我也老了”；请读者对照原作（见附录二）。

本章不主张开放结局一概不好，也不主张新缺口越大越好：只开不补是失血，把瘾当成新缺口是误认。

◆

结语

散场之后，你成了自己的编剧

◆ 一、灯亮以后，戏没有完

引子里那两部戏，现在可以重新记一遍账了。那部紧张的悬疑片，意外做到了，合理也做到了，可它的发生停在银幕上，灯一亮就结束。那部平淡的片子，在影院里几乎什么也没发生，它真正的发生，是十几年后在一个站台上，在你身上。那一刻，银幕早就不在了，演员、导演也都不在场，戏却完成了。

这本书讲了二十章，说到底只讲了一件事：一部戏的完成，不在落幕，在观众身上又发生了一次。那么，现在轮到最后一个问题。如果戏的完成发生在观众的生活里，那观众的生活本身算什么？

可以这样看：它也是一部戏，只是有三处不同。第一，你没有座位，你一直在台上。第二，没有人替你预先藏好第二本账，突变来的时候，你和人物一样，事先什么也不知道。第三，这部戏的编剧，起初不是你；但随着日子往下走，越来越是你。这一章，把四个条件从银幕上拿下来，放回这部戏里。

◆ 二、土壤的突变，谁也躲不开

引子和第5章都说过，好戏的设计智慧，核心是 E 的突变序列设计。到了生活里，这句话要倒过来读：突变序列不归你设计。

世界突变，谁都会碰上。一次体检报告上多出的一行字，一个凌晨三点的电话，一纸调令，一场疫情，一次搬迁。认知突变也一样躲不开：某一天你才知

道，父母当年为什么离开老家；某一天你翻到一封旧信，才知道一段你以为平平常常的关系，对方曾经那么当真。

大白话例子：一张涨租通知。一栋老楼的房东宣布，下个季度起房租涨三成，同一张通知塞进了三户人家的门缝。一个刚毕业的年轻人，看完盘算的是换个合租，周末就去看房；一对孩子在附近上小学的夫妻，看完一夜没睡，搬家就要转学，不搬就要从哪里再省出一笔；一位在这里住了十几年的独居老人，看完把通知折好压在茶杯底下，菜市场、老邻居、楼下那家理发店，都在这条街上。同一次突变，在三户人的土壤上传出了三种结果。这正是第5章讲《寄生虫》那场暴雨、第12章专讲传导时说的那件事：突变本身不分轻重，轻重是土壤给的。

把这层意思推到底，是作家史铁生。他二十一岁那年双腿瘫痪，这是一次再随机不过的世界突变，落在一个人最年轻、最不肯认命的年纪上。在《我与地坛》（1991）里，他写自己后来许多年，像上班一样摇着轮椅到那座荒芜的古园里去，常常一待就是很久，反反复复想的只有一件事：要不要活下去，以及怎样活。没有人能替他把那次突变拿掉。他能做的，只是在那片被突然改过的土壤上，重新长出一个人来。

◆ 三、来得随机，走得有理

于是，“来得随机，走得有理”这句话，到了生活里，就有了很具体的分量。**“来”不归你管。**突变来不来，什么时候来，落在谁身上，常常没有道理可讲。生活里最常见的两种误会，都出在这里。一种是把突变当成判决：“我这辈子就毁在那一年。”一种是给突变硬配一个道理：“这都是命里注定的”“老天在考验我”。前一种把突变当成了终点，后一种把突变当成了答案。用123原理来说，突变可以放在第①步，当矛盾的来源；它不能直接坐到第②步，替你充当

那个结算点。把它当判决也好，当天意也好，都是让一次随机的“来”，冒充了“走”。

“走”归你管，而且必须有理。来了之后，怎样传导，你怎样回应，日子怎样一点点重组，这一段不随机。它服从的，是那套发生的语法：你的差异序列怎样在被改过的土壤上重新试探、修正、收敛，新的样子怎样被逼出来，又怎样回写回去。

编剧行那条老经验，在这里也原样成立：用巧合把人物推进麻烦，很好；用巧合把人物救出麻烦，是作弊。生活里的作弊，就是等。等一张中奖的彩票，等一个从天而降的贵人，等哪天醒来一切自己变好。这些未必不会发生，但如果你的结局全靠它们，那就是让突变替方法干活。

本书拿来检验反转的那条失败条件，也可以拿来检验一个人的这一段路：**把那次幸运拿掉，你后来的路，还走不走得通？**走得通，那份幸运只是一阵顺风；走不通，那你其实一直在等一次天降神兵。

两千年前，司马迁受刑之后写《报任安书》，列了一串前人：“文王拘而演《周易》；仲尼厄而作《春秋》。”拘禁、困厄，都是来得没有道理的突变；演《周易》、作《春秋》，是走出来的。司马迁说到了“发愤”，说到了把屈辱变成著述。这本书多走的一步，只是把“走”拆开来看：一次突变之后，人不是凭一口气撑过去，而是让自己的差异序列在新土壤上重新走一遍，走出一个新的显露。这一遍走得有没有理，决定了那次突变最后在你身上是什么。

大白话例子：两个关了店的人。一条老街整体改造，街上两家开了十几年的小服装店同时关了门。一个店主在家里坐了半年，每天把那张改造公告翻出来读一遍，越读越觉得是有人整他，最后跟谁都说“我早就看透了”。另一个店主头两个月也睡不好，后来把自己这些年会做、爱做、做得比别人好的事，一样一样

写在纸上，发现最拿得出手的不是进货卖货，而是老顾客每回都专门找她改裤脚、收腰身的那手针线活，于是在小区门口接了几件改衣的小活，又接了几件。两个人碰上的是同一次突变。一个人的“走”停在了原地，一个人的“走”有了下一步。

◆ 四、一次打击，回写到哪一层

第6章说，意义的高度看回写到哪一层：理念层，看法变了；行动层，做法变了；自我层，我是谁变了。看戏如此，挨打也如此。一次打击之后，最浅的回写是理念层：“原来人心是这样的”“原来健康最重要”。这句话说出来很容易，朋友圈里一天能看到好几遍。它是真的，可它多半停在嘴上，过几个月，日子照旧。

再深一层是行动层：开始每天走路，开始存一笔应急的钱，开始在周末给父母打电话。做法变了，这已经很不容易。可行动层的回写有一个弱点：它挂在一个理由上，理由一淡，做法就松。

最深的一层是自我层：经过这件事，你成了另一个人，不是“我现在会做什么”，而是“我现在是谁”。史铁生在地坛里坐了那么多年，最后落下的，不是一句“要珍惜生命”的道理，也不只是“每天去写作”的做法，而是一个人对自己的重新认领：他不再是一个“本来可以跑跑跳跳、却被命运夺走了腿的人”，他成了一个以写作去追问生死的人。那次突变没有被抹掉，它被收进了这个新的“我”里，成了这个“我”的来历。

这正是回写和注销的分别，第3章讲过的那一条，在人生里同样成立。“就当那几年没发生过”“翻篇了，不提了”，这是注销：过去被宣布作废，可那股力气也一起作废了，它并没有去处。回写是另一回事：那几年还在，一天也没

少，只是换了意思。原来不是“我白白丢了几年”，而是“我是从那几年里走出来的人”。

大白话例子：一个总说“我妈那时候不容易”的人。一个人年轻时怨了母亲很多年，怨她偏心弟弟，怨她不懂自己。后来自己离了婚，一个人带孩子，在某个孩子发烧的半夜，抱着孩子在急诊室外头坐着，忽然想起母亲当年也是这样一个人带着两个孩子。从那以后，她说起母亲，开头总是那一句：“我妈那时候不容易。”这一句话里，有理念的变化，也有行动的变化：她开始每个月回一趟家。但最深的是她自己变了：她从“一个被亏待的女儿”，变成了“一个知道一个人带孩子是什么滋味的母亲”。过去的委屈一笔也没有被划掉，只是全都重新记了账。

还要补一句：回写得深，不等于回写得好。第19章讲过，回写本身是中性的。同一次打击，也可能回写成一个更硬、更冷、谁也不信的“我”，而且回写得极深。戏要对回写的方向负责，人对自己也要。一次打击把你回写成了谁，这一笔，值得多看几眼。

◆ 五、在自己的日子里，看见缺口

第7章说，一部戏能正中心坎，是因为它正好补上了观众当下的缺口。缺口有三种：关系缺口，动力缺口，路径缺口。这三种缺口，在戏外也一直开着。只是看戏时，是戏来找你的缺口；过日子，得你自己去看见它。

关系缺口，是你的土壤某一处薄了。在外打拼多年的人，城市里的工作、房子、同事都有了，归属的那一块却空着。它的信号往往很轻：过年前那几天莫名烦躁，听见一句家乡话会回头，看见楼下老人下棋会多站一会儿。

动力缺口，是张力积了很久，没有出口。你知道有什么不对，却说不出是什么，于是它只能以别的样子冒出来：对一件小事发了很大的火，深夜刷手机刷到

两点，一到周日晚上就胸口发闷。123原理的第①步一直在累积，第②步迟迟不来。

路径缺口，是你被锁在了一种起手上。遇到任何事，你永远先问“目标是什么”，倒着排计划；或者永远先问“别人怎么看”；或者永远跟着眼前一件一件往下做，从不停下来清点家底。六路径本来有六种起手，你只会用一种，于是所有事都长成了一个样子。

大白话例子：周日晚上的胸口发闷。一个人每到周日晚上八点就开始难受，说不清为什么。起初以为是不想上班，可换了一份工作，还是一样。后来有一个周日，她没有刷手机，而是拿出一张纸，把那种难受写下来，写着写着发现，难受的不是周一，而是“下一周又会和这一周一模一样”。缺口一被命名，它就不再只是一团闷气了，而是一个可以回答的问题：我的日子，有没有哪一天，是可以换一种起手来过的？

这里还要用上第7章的一条检验：补与喂。生活里也有大量“喂”的东西：一晚上刷不完的短视频，一个接一个的爽剧，一次冲动下单。它们直接替你结算，那股张力被一下抚平，可结算点不是从你自己的差异和土壤里长出来的，没有回写。检验的办法也一样：过完这一晚，那个缺口是变小了，还是变得更饿了？变小了是补，更饿了是瘾。

再回到引子里那位不坐电梯的同事。这一回，不从你这一侧看，从他那一侧看。二十年里，他身上三种缺口其实都开着。那两个小时的黑暗，让他的土壤在某一处一直是塌的，这是关系缺口：他和一个再平常不过的日常装置之间，断了信任。他每天爬九层楼，被人夸自律、被人笑古怪，一句也不解释，张力一年一年攒着，这是动力缺口。而他对付这件事的办法，二十年只有一种：绕开。一切安排都从“怎样不进电梯”倒着排起，这是路径缺口。

那天年终聚餐，他为什么偏偏在那一晚说了出来？没有人知道全部原因。也许是酒，也许是那一年他心里刚好压着别的事，也许只是那个玩笑被开到了第一百次。但可以这样看：那几句话，在你身上是一次认知突变；在他自己身上，是他这部戏的第②步。攒了二十年的东西，第一次被他自己说出了名字。

后来的事，没有电影里那样干脆。他没有第二天就去坐电梯。只是大约半年以后的一个早上，你在一楼大厅看见他站在电梯门口，门开了，又关上，他没有进去，转身去了楼梯间。可那是你认识他以来，他第一次在电梯门口停下脚步。一个人的“走”，有时候就是这样一小步。它不像结局，倒像下一轮的开头。

◆ 六、给自己打开一个新缺口

第20章说，最好的戏不只补缺口，还打开一个新缺口，让观众带着一个问题离场。日子过到某个时候，人也需要这样一次打开。缺口都补上了，不一定是好事。一个什么都不再问的人，他的123原理就停在了第③步之后，新的矛盾不再生成，日子平了。第2章说过，平，是第一种烂戏。

大白话例子：退休后学画的父亲。一个老人退休后，起先每天看新闻、遛弯、睡午觉，日子过得四平八稳，却一天比一天没精神。有一年孙子拿回来一盒水彩，让爷爷陪着画。他画了一张院子里的柿子树，画得很难看，可第二天一早，他又去看那棵树了，看枝子是怎么分叉的，看早上和下午的影子哪里不同。他七十岁，忽然有了一个以前从没有过的问题：一棵树，到底长什么样？这个缺口没有让他难受，反而让他每天早上有了一件要去看的事。

苏格拉底在受审时说，未经省察的生活不值得过。他说的是省察，要人停下来看自己的日子。这本书在他后面多走半步：省察不只是回头看，看出一个缺口，补上它；还包括往前开，在自己的日子里，故意留一个还没有答案的问题。前者让日子不糊涂，后者让日子不平。

所谓“成了自己的编剧”，并不是说你能安排自己的突变。突变照样会来，照样没有道理。编剧能做的，是三件事：在突变来的时候，让“走”有理，不让它冒充结算；在结算之后，让回写落得深一些，也落得正一些；在日子平下来之后，给自己开一个新缺口，让下一轮发生有地方开始。

◆ 七、站台上的电话

最后，回到引子里的那个站台。那天早上你送孩子去外地报到，行李递上车，你转身就走，一次也没有回头，后来在出站口站了很久。

那天晚上十点多，孩子打来电话，说宿舍安顿好了，室友是南方人，食堂的饭有点甜。你一句一句地听着，说好，说早点睡。快挂电话的时候，孩子忽然说：“爸，你走的时候，我在车窗里一直看着你。你一次都没回头。”你握着电话，一时没说出话来。

那部老片子里的父亲，你看了十几年才看懂。你以为那场戏到今天早上就演完了：你终于成了那个不回头的人。现在你才发现，它没有演完。你自己，已经成了另一个人账本上的一笔，一笔他现在还读不懂的伏笔。他会在哪一年、哪一个站台上读懂它，你不知道；他读懂的时候，你多半也不在场。

电话那头在等你说点什么。窗外有一列夜车开过去，灯一节一节地亮着。你想了一会儿，说：“下回放假，我去站台接你。”

挂了电话，你在没开灯的客厅里又坐了一会儿。这一回，你没有去想那部老片子。你在想的是：下一次站在站台上，要不要回头。

带走的话

你自己的日子也是一部戏：突变不归你设计，“走”归你管，而且要走得有理，不让一次随机的“来”冒充结算。成了自己的编剧，不是能安排自己的突变，而是让回写落得深，也落得正，并在日子平下来的时候，给自己开一个新缺口。

小　账

本章涨租通知、两个关了店的人、总说“我妈那时候不容易”的人、周日晚上的胸口发闷、退休后学画的父亲，以及从引子延续下来的悬疑片、平淡的家庭片、不坐电梯的同事、站台与电话，均为构想场景，无真实原型，不指向任何具体作品。

史铁生的经历与《我与地坛》均为概括转述，未引原文；《报任安书》引文据通行本；苏格拉底那句话据柏拉图《申辩篇》的通行中译转述（见附录二）。

把生活看作一部戏，把“来得随机，走得有理”、回写三层和三种缺口搬进日常，是本书的类比与工作说法，不是心理学结论。

本章不构成心理咨询或职业建议；不主张每一次突变都能被“走”成好事，也不主张一个人要为自己碰上的厄运负责。

◆

附录

本书附录两件：附录一列出书中讨论的作品与理论著作，便于读者按图索骥；附录二交代本书仍待核对的细节与本版的审读经过。

附录一

书中讨论的作品与著作

下面两张表，只收正文里真正讨论过、至少有一句分析的作品与著作。行文中一笔带过的点名，如第8章提到的《推手》《喜宴》、第9章提到的小说《余震》、第15章提到的伏尔泰《中国孤儿》、第19章提到的《日落黄沙》，以及《哈姆雷特》里的戏中戏、《霸王别姬》里的《思凡》这类嵌在别的作品里的段落，都不再单列。作者、导演一律用通行中文译名；电视剧列导演或创作者，小品列表演者。

作品表按首次出现的章序排列。年份照正文首次括注的写法，正文没有括注年份的作品，这里也不补，写“—”。“主要出现章”最多列三章，讨论最集中的一章在前；引子没有讨论具体作品，故表中不出现。

一、作品

作品	年份	作者或导演	门类	主要出现章
《俄狄浦斯王》	—	索福克勒斯	戏剧（古希腊悲剧）	第1章、第3章、第10章
《三国演义》（“空城计”一回）	—	罗贯中	小说	第1章
《罗杰疑案》	1926	阿加莎·克里斯蒂	小说（推理）	第1章
《美狄亚》	—	欧里庇得斯	戏剧（古希腊悲剧）	第2章

作品	年份	作者或导演	门类	主要出现章
《伪君子》	1669	莫里哀	戏剧（喜剧）	第2章
《达拉斯》	1978	大卫·雅各布斯（创作者）	电视剧	第2章
《午夜凶铃》	1998	中田秀夫	电影	第2章
《秋菊打官司》	1992	张艺谋	电影	第11章、第2章
《第六感》	1999	M.奈特·沙马兰	电影	第3章、第10章、第11章
《你好，李焕英》	2021	贾玲	电影	第7章、第3章、第6章
《肖申克的救赎》	1994	弗兰克·德拉邦特	电影	第3章、第10章、第16章
《大话西游》	1995	刘镇伟	电影	第3章、第7章、第18章
《红楼梦》	—	曹雪芹	小说	第16章、第3章、第18章
《霸王别姬》	1993	陈凯歌	电影	第18章、第4章
《万尼亚舅舅》	1897	契诃夫	戏剧（话剧）	第4章

作品	年份	作者或导演	门类	主要出现章
《水浒传》	—	施耐庵	小说	第4章、第19章、第16章
《寄生虫》	2019	奉俊昊	电影	第5章、第11章、第12章
《泰坦尼克号》	1997	詹姆斯·卡梅隆	电影	第5章、第9章
《活着》（小说）	1992	余华	小说	第5章、第9章
《活着》（电影）	1994	张艺谋	电影	第5章、第9章
《哈姆雷特》	1603	莎士比亚	戏剧（悲剧）	第6章
《我不是药神》	2018	文牧野	电影	第6章
《哪吒之魔童降世》	2019	饺子	电影（动画）	第7章
《小森林》	日本版 2014—2015；韩国版 2018	森淳一（日本版）；林顺礼（韩国版）	电影	第7章
《饮食男女》	1994	李安	电影	第8章、第7章、第20章
《唐山大地震》	2010	冯小刚	电影	第9章、第13章
《罗密欧与朱丽叶》	1597	莎士比亚	戏剧（悲剧）	第9章
《十二怒汉》	1957	西德尼·吕美特	电影	第10章

作品	年份	作者或导演	门类	主要出现章
《罗生门》	1950	黑泽明	电影	第10章
《无间道》	2002	刘伟强、麦兆辉	电影	第11章
《李尔王》	1608	莎士比亚	戏剧（悲剧）	第11章
《东京物语》	1953	小津安二郎	电影	第12章
《一出好戏》	2018	黄渤	电影	第12章、第14章
《茶馆》	1957	老舍	戏剧（话剧）	第12章
《误杀》	2019	柯汶利	电影	第13章
《父亲》	2020	弗洛里安·泽勒	电影	第13章
《雷雨》	1934	曹禺	戏剧（话剧）	第18章、第14章
《辛德勒的名单》	1993	史蒂文·斯皮尔伯格	电影	第14章
《窦娥冤》	—	关汉卿	戏曲（元杂剧）	第15章、第14章
《金锁记》	—	作者旧说不一（叶宪祖、袁于令）	戏曲（明传奇）	第15章
《六月雪》	—	—（各剧种改本）	戏曲	第15章
《赵氏孤儿》	—	纪君祥	戏曲（元杂剧）	第15章

作品	年份	作者或导演	门类	主要出现章
《牡丹亭》	1598	汤显祖	戏曲（明传奇）	第15章
《漫长的季节》	2023	辛爽	电视剧	第16章
《白鹿原》	1993	陈忠实	小说	第16章
《卖拐》	2001	赵本山、范伟、高秀敏（表演）	曲艺小品	第17章
《让子弹飞》	2010	姜文	电影	第17章
《城市之光》	1931	卓别林	电影	第17章
《摩登时代》	1936	卓别林	电影	第17章
《寻梦环游记》	2017	李·昂克里奇、阿德里安·莫利纳	电影（动画）	第18章
《渴望》	1990	鲁晓威	电视剧	第18章
《小丑》	2019	托德·菲利普斯	电影	第19章
《英雄本色》	1986	吴宇森	电影	第19章
《甄嬛传》	2011	郑晓龙	电视剧	第19章
《盗梦空间》	2010	克里斯托弗·诺兰	电影	第20章
《楚门的世界》	1998	彼得·威尔	电影	第20章
《一一》	2000	杨德昌	电影	第20章
《玩偶之家》	1879	易卜生	戏剧（话剧）	第20章
《我与地坛》	1991	史铁生	散文	结语

二、理论与评论著作

这一张表收正文里拿来对照、并说清了“前人走到哪里、本书多走哪一步”的论述。有几位前人，正文只转述了他的说法而没有点出书名，表中在著作栏用说法代称，并注明“正文未点书名”；按首次出现的章序排列。

著作	作者	主要出现章
《诗学》	亚里士多德	第1章、第6章、第13章
《闲情偶寄》	李渔	第1章、第14章、第17章
《故事》	罗伯特·麦基	第1章、第4章、第10章
《诗艺》	贺拉斯	第2章
“契诃夫之枪”之说（见于书信与谈话，正文未点书名）	契诃夫	第4章
“桌下炸弹”之喻（与特吕弗的长谈，正文未点书名）	希区柯克	第13章、第5章、第9章
“间离”主张（正文未点书名）	布莱希特	第6章、第20章
接受美学“期待视野”说（正文未点书名，只称“接受美学”）	姚斯	第18章、第7章
《〈绛洞花主〉小引》	鲁迅	第18章、第7章
金圣叹评《水浒传》	金圣叹	第19章、第8章、第12章
金圣叹评《西厢记》	金圣叹	第15章、第8章
《日出》跋	曹禺	第14章
《宋元戏曲考》	王国维	第15章
《红楼梦评论》	王国维	第15章
《论睁了眼看》	鲁迅	第15章
脂砚斋评《红楼梦》	脂砚斋	第16章
《笑》	柏格森	第17章
《判断力批判》	康德	第17章
论“可笑”之说（正文未点书名）	叔本华	第17章
《雷雨·序》	曹禺	第18章
《理想国》	柏拉图	第19章
《娜拉走后怎样》	鲁迅	第20章
《报任安书》	司马迁	结语

著作	作者	主要出现章
《申辩篇》	柏拉图	结语

附录二

待核条目与本版审读记录

待核条目

本书正文涉及几十部作品，情节、人物、年份、台词与引文出处，三审中逐条联网核对过几百处。凡已核实、已改正、已写得概括或删去的条目，这里不再列出；各章“小账”里“请以原作为准”的提醒，是对转述性质的通例说明，并不表示该处另有疑问。剧透提示里的年份，电影取上映年，电视剧取首播年，剧本、小说多取初版或成书之年。下面是三审之后仍未能落定的细节，按章列出，读者遇到时请以括注的依据为准，也欢迎指正。

第4章

- 罗伯特·麦基“结构即人物，人物即结构”一语：这是中文编剧圈流行的概括说法，正文已标“大意是”；核对时未能取得原书对应页面逐字比对，确切措辞请以《故事》中译本论“结构与人物”的一节为准。
- 剧透提示中《万尼亚舅舅》括注的 1897 年：取的是剧本发表年；该剧在莫斯科艺术剧院的首演晚至 1899 年，读者引用时请留意所取的是发表年还是首演年。

第5章

- 余华《活着》中苦根之死：正文写苦根“病了”，福贵煮了一锅豆子，孩子吃得太多撑死。“吃豆子撑死”与通行说法一致；苦根当时生的是什么病（初稿曾写“发烧”）未能查实，正文已改为概括说法，细节请以小说原文为准。

· 麦基在《故事》里关于巧合“可以开启故事，却不能用来转出结局，那等于机械降神”的说法：正文为转述大意，核对时只取得读者摘录与作者网站的摘要，未取得原书段落，措辞请以中译本为准。

第17章

· 《让子弹飞》开场：枪响之后，是谁疑心“是不是没打中”，以及这句问话的原话怎样说，所查资料都没有写到这场对白。正文只作转述，没有点出提问者；张麻子那句“让子弹飞一会儿”无疑问。具体请以影片为准。

第15章

· 《红楼梦》第二十三回林黛玉听《牡丹亭》曲文一段：正文所引“十分感慨缠绵”“不觉心动神摇”的先后与措辞，依据的是报刊对该回的引录，未能逐字对照整回原书，请以通行本原文为准。

第18章

· 曹禺《雷雨·序》中“写作时并没有明显地意识到要匡正、讽刺或攻击什么”一句：正文为转述，已尽量贴近通行本序文的原句（“我并没有显明地意识着我是要匡正讽刺或攻击些什么”），但核对时未能打开原序页面逐字落定；“天地间的‘残忍’”等语已核到序文摘录。整句措辞请以《雷雨·序》原文为准。

本版审读记录

本书由王德生立论，全书的问题意识、四个条件的框架与各章的主要判断出自作者；各章文字在作者的指令下由 AI 协作分章成稿，再交编辑审读。成稿之后，全书走了三审。初审由七位编辑分章进行，逐章联网核实书中涉及的作品细节，情节、人物、年份、台词与引文出处都在核对之列，前后核了几百条：能查实的照查实的改，查不实的或写得概括，或删去，或作为存疑留下记录。初审同时把各章统一改成现在的章式，章首是“这一章的问题”和“场景”，章末

是“带走的话”和“小账”，并把原稿里一句成段的地方并入相邻段落，让论证连成完整的段落。

复审由五位编辑承担，依据三十一条去重裁定与十一条口径裁定做跨章统一。同一个例子在几章里反复出现的，各归一章主讲，别处改为一句带过；各章的说法与写法按口径裁定对齐；篇幅超长的章压到一万字以内。终审对全书校稿，并由独立审读人从头到尾通读一遍，看前后是否一致、论证是否接得上。上面列出的待核条目，是三审走完之后仍未能落定的细节，本版如实留在这里，不替它们下结论；读者手里若有更可靠的依据，正是本书想听到的。

判　词

意外，来自土壤的突变；
合理，来自发生的方法；
好戏，正中你此刻的心坎。

——本书判词

「意料之外，情理之中」，人人会说，却没人说得清：既然合理，观众为什么没推出来？推不出来，他又凭什么说合理？本书的回答是「逻辑发生」：推理一直有效，变的是观众手里的前提账本。

从《第六感》到《你好，李焕英》，从《窦娥冤》到相声包袱，本书拆开好戏的四个条件：合理、意外、意义、缺口；再用六章讲一门手艺：土壤的突变放在哪里、多大、打在谁身上、怎样传开、怎样收住。

书中的日常例子多为设想，作品情节以公开资料核对，仍存疑处列在附录。凡是本书自己立的说法，都写明了怎样才算错。

来得随机，走得有理。

ISBN 979-8-90690-952-7
9 798906 909527

德麦国际出版社 · Demai International Press
德麦国际专著 第 403 号 · 五篇二十章 · 约 20 万字
定价 US$23.00