



影视艺术基础教程丛书

# 影视编剧基础

*Film & TV Basic Script*

石竹青 著

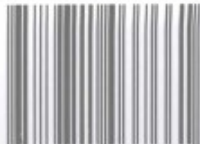
辽宁师范大学出版社

出版人 程培杰  
责任编辑 陈连娜  
封面设计 孙绍轶 鲍艳宇

## 影视艺术基础教程丛书

- ◇ 影视艺术概论
- ◆ 影视编剧基础
- ◇ 影视作品赏析
- ◇ 影视音乐概论
- ◇ 影视歌曲欣赏
- ◇ 影视后期制作
- ◇ 影视美术概论
- ◇ 影视服装设计
- ◇ 经典台词欣赏
- ◇ 表演基础

ISBN 978-7-81103-766-1



9 787811 037661 >

定价: 386.00元 (全十册)

■石竹青 著

# 影视 编剧 基础

Film & TV Basic Script

辽宁师范大学出版社

·大连·

©石竹青 2008

图书在版编目(CIP)数据

影视编剧基础/石竹青著. —大连:辽宁师范大学出版社, 2008. 9  
(影视艺术基础教程丛书/高光复, 石竹青, 钟泉主编)  
ISBN 978-7-81103-766-1

I. 影… II. 石… III. ①电影编剧—师范大学—教材 ②电视  
(艺术)—编剧—师范大学—教材 IV. I 053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 143013 号

---

出 版 人:程培杰  
责任编辑:陈连娜  
责任校对:刘月娜  
封面设计:李小曼  
版式设计:孟 冀

---

出 版 者:辽宁师范大学出版社  
地 址:大连市黄河路 850 号  
邮 编:116029  
营销电话:(0411)84206854 84215261 84259913(教材)  
印 刷 者:大连金华光彩色印刷有限公司  
发 行 者:辽宁师范大学出版社

---

幅面尺寸:170mm×228mm

印 张:19.5  
字 数:271 千字

---

出版时间:2008 年 10 月第 1 版  
印刷时间:2008 年 10 月第 1 次印刷  
书 号:ISBN 978-7-81103-766-1

---

定 价:386.00 元(全十册)

## 总序

1895年电影诞生了,这是一个伟大的发明;而真正用画面与声音的有机结合,创造了奇迹般的社会文化景观并影响和改变了人们的生活方式、审美习惯与思维进程的,还是有声电影的发展和电视的发明与普及。自滥觞之时起,作为姊妹艺术的电影电视就超越了单纯的技术属性而蒙上神秘的艺术面纱,成为以先进的科学技术为载体的新兴艺术门类。相伴而生的影视艺术理论研究和影视教育研究也在我们的理论视野中卓犖而出、方兴未艾。

影视艺术理论如何与时俱进并引领影视艺术实践?影视艺术教育又如何与日益丰富的视听表达同步并获得前瞻式发展?针对这些核心问题,辽宁师范大学影视艺术学院推出了《影视艺术基础教程》丛书,试图从学科建设发展和艺术实践教育两个视角,建构一套既涵盖影视艺术发展规律,又适于本科学生理解和掌握的理论体系和实践教程。总括而言,本套丛书呈现三个较明显的特点:

其一,突现综合性。影视艺术最基本的特点便是综合性。这种综合性,既体现在它对绘画、音乐、舞蹈、文学等传统艺术元素的融合上,也体现在艺术的结合上,同时,它在美学上创造了空间与时间、视觉与听觉、表现与再现的一体化样式,它在功能上兼具了新闻传播、大众娱乐、社会服务和公共教育等交融性作用。因此,丛书在理论建构上体现视听兼容、技艺并包,在学生培养上强调多方涉猎、综合养成,这是影视艺术教育的入口和门径,也是符合学院多个专业协调发展的办学实际的。丛书涉及影视艺术概论、影视编剧、影视表演与主持、影视动画、影视美术、影视音乐等众多领域,无论在整体构思上还是在每册教程设计上,都体现了影视艺术的综合性。

其二,重视基础理论,强调实践技能。悠悠百年的发展历程,为影视艺术积淀了日趋完整的理论体系和丰富多彩的实践样式。在新技术日新月异、新理念层出不穷、新需求海量增长的情况下,影视艺术的理论与实践在相辅相成、相互促进中不断获得飞跃式发展。本套丛书作为基础性教程,着眼于理论与实践的双向对接,在兼顾学科知识的前沿性和理论探求的深广度的情况下,把影视



艺术相关方面的基础理论和基础知识作为基本内容。在此基础上,凸显影视艺术的实践性,强调实践操作的环节与技巧。每册教程都尽可能做到既注重基础理论的阐述,又融入大量文本或实例的解读,使学生能够在深入扎实地理解作品的基础上尽可能较为全面地把握艺术规律,培养创作能力,从而使丛书成为一套具有较高理论水平和较强应用价值的影视艺术基础教程。

其三,多样风格统一于艺术规律与教育规律的有机结合。本套丛书是辽宁师范大学影视艺术学院针对影视艺术类学生策划和设计的,主要由学院的中青年专业教师独立编著完成,其中个别专业的教程由特聘专家学者执笔编著。由于内容涉及面广,体系颇为庞大,编著者较多,每册书在风格上必是各具神采、独富魅力。人的创造力无穷无尽,作为艺术领域的工作者,尤其需要个性的彰显、创造力的自由发挥。我们鼓励百花齐放,但也力求整合全部资源和力量,把艺术规律和教育规律有机结合起来,以培养德艺双馨、素质全面的复合型人才为目标,用扎实严谨的学术规范、丰富翔实的内容、生动活泼的文风贯穿始终。

应时而生的文化创意产业在中国已成蓬勃之势,作为影视产业源头活水的影视教育必然有着广阔的前景。影视艺术学院作为辽宁师范大学最年轻的学院,是按照社会需求和学校总体规划设置的。在短短几年的办学历程中,学院已经步入健康协调的发展阶段,并赢得了良好的社会声誉。学院的教师队伍也很年轻,他们以勤谨敬业的精神,出色地承担着繁重的教学任务;他们以务本求实的态度,在学校统筹下,及时地策划并认真完成了这套基础教程的编著工作。其间甘苦,可想而知;其中收获,可喜可贺!丛书的出版,对历练教师队伍、促进学科建设、提升办学水平无疑具有重要意义。我们感谢为丛书付梓罄尽心力的影视艺术学院和辽宁师范大学出版社,并期待着更多更好的著作问世。

曲 慶 魁

2007年12月于辽宁师范大学

编剧的乐趣亦是编剧的苦趣,知觉生命的创造与视觉生命的创造同向而生,时空的穿越与视听光影于文字间流连,苦中作乐,那是一种无法割舍的情怀。编剧是最先触摸影像的人,因为,影视作品早在上映之前就已经完成了“首映”——编剧观照生活与艺术进而创作的整个过程,实际上就是用视觉构思的过程,就是在头脑中“放小电影”的过程。

编剧需要在触摸第一手生活素材的基础上对生活进行艺术化处理:创造性地拆解、组合甚至无中生有。因而,编剧需要敏锐的发现美和审美的眼睛,更需要创造性思维与想象并进而进行视听表达的能力。

水滴石穿,实践永远是检验真理的唯一标准,理论唯有被用者称道才具有其实际的效用;理论只有做到深入浅出,获益者方众。由此,本书的写作遵循以下两个原则。

其一,强调创作实践。编剧最忌纸上谈兵,往往很多非常好的创意最终都因笔力所限而草草收场或遗憾搁浅。编剧是一门艺术,也是一门学问,唯笔耕不辍者,方可脱颖而出。因此,本书在各章节都增加了大量的剧本片段,有的章节还对电影剧本和电视剧分集剧本进行了有针对性的细致的评析。

其二,整合基础理论。世界上绝对不乏天才的剧作家,理论对于“天才”来说也许是一种羁绊与束缚,但是对于那些想成为剧作家的初学者来说,理论无疑又是重要和必要的。尽管理论无法为你提供创造力,但却可以为你提供拥有或实现创造性思维的方法。





<b>第一章 影视编剧的基本素养</b>	
第一节 影视思维 .....	1
第二节 文字功力 .....	30
第三节 创意人生 .....	31
<b>第二章 影视剧本的文体样式及规范</b>	
第一节 影视剧本的文体样式 .....	36
第二节 影视剧本的文体术语 .....	44
第三节 影视剧本的文体规范 .....	47
<b>第三章 剧作结构</b>	
第一节 开端与“第一本” .....	50
第二节 发展 .....	66
第三节 结局 .....	67
<b>第四章 剧作情节</b>	
第一节 情节 .....	72
第二节 细节 .....	73
第三节 段落 .....	75
第四节 情节落点 .....	77



## 第五章 剧作人物

- 第一节 人物的表层性格与深层性格 ..... 79
- 第二节 主要配角推进叙事 ..... 83
- 第三节 动作即人物 ..... 85
- 第四节 人物对白 ..... 91

---

## 第六章 编剧技巧

- 第一节 主题表达技巧 ..... 94
- 第二节 叙事风格技巧 ..... 97
- 第三节 叙事节奏技巧 ..... 104

---

## 第七章 电视剧创作

- 第一节 电视剧创作技巧 ..... 118
- 第二节 《大明宫词》分析 ..... 125
- 第三节 《大雪无痕》分析 ..... 191

---

## 第八章 改编艺术

- 第一节 改编方式 ..... 222
- 第二节 改编技巧 ..... 224
- 第三节 《暖》改编分析 ..... 227

## 第一章 影视编剧的基本素养

每个人都可以喜爱甚至钟爱影视剧,但并非人人都可以从事影视编剧这个行业;每个人都可以写小说、散文、杂文,一些人甚至还会成为小说家、散文家、杂文家,但并非这些人都可以写出剧本,遑论写出好剧本。原因何在?有一座桥梁是通向影视编剧所不可绕过的,那就是影视编剧的基本素养,具体表现在三个方面,缺一不可。此三者为影视思维、文字功力、创意人生。

### 第一节 影视思维

影视,识文知义,“影”即画面,“视”即可看的、可看性。因而影视艺术的首要特征就变得异常清晰——由画面构成,具有视觉性。

而自有声电影诞生至今,对白、音乐与音响又成为电影不可或缺或三大要素,因而影视艺术的第二特征——由声音构成,具有听觉性。

如何在两个小时(国际标准电影时长)或是在有限的电视剧集中表现或浓缩人生恰恰涉及影视艺术的另一特征——时空综合性。

完成影视艺术上述三个特征,必须借助影视艺术的独特语言,而这一独特语言正是影视艺术的第四个重要特征——蒙太奇。

具备影视思维就是要掌握并具备影视艺术的上述四点特征,将其烂熟于心,化为胸中之竹。

#### 一、视觉造型思维

1895年,电影诞生。1919年,意大利电影理论家卡努杜在《第七艺术宣言》中明确提出了电影作为“第七艺术”的宣言,成为一门年轻的艺术。而电影剧本的出现更为年轻,在上个世纪的20年代,德国才第一次出版某些特别令人注意的电影剧本,我国也于



1925年出现了比较完整的电影剧本——发表于《东方杂志》，由洪深编写的《申屠氏》。

作为“第七艺术”的电影，本身就具有综合多种艺术的优势实现其自身艺术的可能性，文学、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、建筑、戏剧无不是电影可以借鉴的艺术形式。就其本质来说，电影是用独特的光影之笔，以影像方式完成创作的视觉戏剧。

作为影像的艺术，不再是电影年幼期如《火车进站》般简单的生活记录、《水浇园丁》般生活喜剧的模仿、《火车大劫案》般线索式的寻找与追杀。仅仅是拍摄前所用的一些文稿——草图、提纲、梗概等也已不再适合不断发展的影像艺术需求，尤其是在有声电影出现之后，伴随着电影作为独立艺术的新的发展的需要，拍摄前就作出周密的统筹已经成为必须，因而以形象思维的方式设计电影结构、叙述电影内容逐渐成为一项专门工作，电影剧本随之而生。

编剧提供画面的视觉造型性信息，这种信息对于导演来说是非常必要的。因而编剧对于画面构成的各个要素——构图、色彩、光影，甚至剪辑都要做到谙熟于心，手到擒来。

苏联电影艺术大师普多夫金曾经说过：“小说家用文字描写来表述他的作品的基础，戏剧家所用的则是一些尚未加工的对话，而电影编剧在进行这一工作时，则要运用造型的（能从外形来表现的）形象思维。他必须锻炼自己的想象力，必须养成这样一种习惯，使他所想到的任何东西，都能像表现在银幕上的一系列形象那样浮现在他的脑海。”视觉造型的形象思维，正是普多夫金给所有进行剧本写作的人最中肯的告诫。

为银幕写作，其实就是将未来银幕上所表现的要素付诸文字的过程，所以影视编剧写作的过程就是“放小电影”的过程。也就是说，凡是编剧可以写进剧作的语言，都是可以诉诸视觉、可以用镜头表现出来的画面语言，是可以看得见的具有视觉造型性的语言。类似说明性以及大量的人物心理描写等不具备视觉造型性的语言，都是不适合进入剧作的语言，必须将类似的描写替换为可视性的人物的动作或对话。大量的人物造型和动作造型正是影视剧区别于传统的“三幕六场”的以对话为核心表现的戏剧艺术的关键。

在以视觉造型性思维创作剧本的实际案例中,最常被引用的一个例子就是玛格丽特·杜拉斯所写的电影剧本《广岛之恋》,以下是开头部分:

影片一开始,两副赤裸的肩膀一点一点地显现出来。我们能看到的只有这两副肩膀拥抱着在一起——头部和臀部都在画外,上面好像布满了灰尘、雨水、露珠或汗水,随便什么都可以。主要的是让我们感到这些露珠或汗水都是被飘向远方、逐渐消散的“蘑菇云”污染过的。它应该使人产生一种强烈而又矛盾的感觉,既使人感到新鲜,又充满情欲。两副肩膀肤色不同,一副黝黑,一副白皙。弗斯科的音乐伴随着这种几乎令人窒息的拥抱。两个人的手也截然不同。女人的手放在肤色较黑的肩膀上。“放”这个字也许不大恰当,“抓”可能更确切些。

导演阿伦·雷乃几乎是完全遵照了杜拉斯的剧本拍摄了著名的影片《广岛之恋》,可见此剧本的写法对于导演来说是极为适用的。当然,这是编剧最高的追求目标——剧本可以成为被看见之物。下面我们一起来对这段剧本加以分析,看一看作为文字的剧本如何才能成为极具造型性的可看之物。

“影片一开始,两副赤裸的肩膀一点一点地显现出来。”这一句明确提出了影片一开始所要采用的拍摄方法——渐显(或称为淡入)。“我们能看到的只有这两副肩膀拥抱着在一起——头部和臀部都在画外,上面好像布满了灰尘、雨水、露珠或汗水,随便什么都可以。”编剧通过“只有”一词格外对画面的构图提出了要求——除了布满了灰尘、雨水、露珠或汗水的两副肩膀以外,画面中什么都没有,甚至包括我们通常意识到的最可以突出表现拥抱动作的头部与臀部。“主要的是让我们感到这些露珠或汗水都是被飘向远方、逐渐消散的‘蘑菇云’污染过的。”这一句显露出杜拉斯在写作过程中清晰的理性的思路,被“‘蘑菇云’污染过的”简单的几个字就为导演提供了关于剧本主题的基本暗示——剧情必然与战争相关,让导演意识到剧作开端部分的拥抱甚或是爱情是在战争这一背景下出现的。“它应该使人产生一种强烈而又矛盾的感觉,既使人感到新鲜,又充满情欲。”这一句依然是进一步对导演提出的暗示,同时也是对表演提出的暗示。“两副肩膀肤色不同,一副黝黑,一副



白皙”，是对画面色彩所进行的明确表达——黝黑与白皙。“弗斯科的音乐伴随着这种几乎令人窒息的拥抱”，是对匹配画面的音乐提出的要求——弗斯科的音乐。“两个人的手也截然不同。女人的手放在肤色较黑的肩膀上。‘放’这个字也许不大恰当，‘抓’可能更确切些。”这一句对演员的动作表演提出了进一步的要求。

这一段落的剧本，既可以让我们看到画面的构图、色彩，人物的动作，又可以让我们听到音乐，感受到浓郁的与战争相关的情感。可见，剧作要以朴素的文字进行画面的视觉造型渲染——除了人物的动作造型（语言动作与行为动作）之外，还有场面造型与环境造型。

《红河谷》（冯小宁导演）以如下方式开篇：

### 1. 荒原 日 外

画面中一只旋转的玛尼轮……（画外是一个男人的声音：“我一生下来就掉在牦牛粪里，阿妈还没来得及给我擦，暴风雪就来了……”）一只苍枯的手在不停地摇动着玛尼轮。（画外：“后来人们找到她时，她已经冻成了一个冰坨，可人们奇怪地发现她怀里的孩子还活着。这是阿妈把最后一口气留给了我……”）一个藏族老阿妈背着一个裹在破毯毯中的孩子在荒原上行走……（画外：“我是在奶奶的背上长大的，满周岁的时候，奶奶背着我走了很远很远的路，去喇嘛寺给我起名……在奶奶的眼里，一切东西都有灵性：小花、小草、天上的云和地上的石头，而灵性最大的，还是大雪山……”）苍老的阿妈摇动着玛尼轮。（画外：“……雪山神女珠穆朗玛刚生下来时，是一个大海中的贝壳，过了很久才长成一个美丽的女神……”）（镜头升起）辽阔的大草原上，一条蜿蜒漫长的路，一个小小的身影艰难地行进。（画外：“……它有十个雪山姐妹，生下的孩子中有三个最要好的兄弟，老大叫黄河，老二叫长江，最小的弟弟叫雅鲁藏布江……”）（镜头继续摇起）远方的尽头，连绵无尽的是那冰雪覆盖的大雪山……

### 2. 黄河 日 外

翻滚奔腾的黄色浊浪，木桨在吃力地翻动……滔滔黄水中，一只牛皮筏逆流而上。几条汉子拼力划桨，不时抬头望向前方。

波峰浪谷中，牛皮筏时隐时现。

远处传来一阵排銃声，汉子们喘息着奋力划桨……

### 3. 河边 日 外

一排土銃对天齐放！

一排神位前，柱香燃起……

河崖上，一座高台上，幡旗招展。高台下，黑压压跪着无数黑瘦的农民。

一个白须老者向身旁的土官问询一下，土官点点头，老者转身高喊：“开——祭——！”

〔《夏衍电影文学奖获奖剧本集》（第一集），夏衍电影文学奖评选委员会办公室编，中国广播电视出版社，1997年版〕

在场景1中，那只一直在画面中出现的旋转着的玛尼轮成了这一场景中格外引人注目的视觉造型符号，正是这一处带有浓郁宗教色彩的道具使剧本最开始处大段的画外音得以为观众所接受。“辽阔的大草原上，一条蜿蜒漫长的路，一个小小的身影艰难地行进”与“远方的尽头，连绵无尽的是那冰雪覆盖的大雪山……”则构成了剧作开篇处的环境造型，令壮丽而绵延的雪山与极富动感与神秘色彩的玛尼轮深深地嵌入观者的心灵，壮美与神秘因独具匠心的场面与环境营造呼之欲出。

场景2是通过人物的动作造型与环境造型来完成叙事的。“几条汉子拼力划桨，不时抬头望向前方”以及“汉子们喘息着奋力划桨……”传递出汉子们强烈的动作感。“翻滚奔腾的黄色浊浪，木桨在吃力地翻动……滔滔黄水中，一只牛皮筏逆流而上。……波峰浪谷中，牛皮筏时隐时现。远处传来一阵排銃声”等描写，将黄色浊浪中逆流而上的牛皮筏刻画得生机无限。动作感与远处传来的音响——排銃声交织在一起，更增添了一种向速度要时间的紧迫感。在这样的一种环境渲染中，我们似乎已经感受到并看到了汉子们最大限度的动作造型。

场景3，“一排土銃对天齐放！一排神位前，柱香燃起……河崖上，一座高台上，幡旗招展”都是场面造型，为“高台下，黑压压跪着无数黑瘦的农民”的集体动作起了很好的衬托作用，也为祭神这一民俗场面做了很精练的造型性叙述。



无论是场面造型还是环境造型,在影视剧作中都要以极强的视觉造型出现,而且要做到物尽其用。只有与场面或环境中的人或物有机组合成一体的时候,景才能成为有意义的景,才能产生有意味的情。画面的造型功能永远都是为了写人、写事、写情服务的,进一步延伸叙事,表情达意。作为第五代导演领军人物的张艺谋,在拍摄《秋菊打官司》之后,曾说过如下一番话,令人深思:“过去我们拍电影,总喜欢讲究点儿别的东西,画面、色彩什么的,人在里面其实仅仅是个符号。拍《菊豆》时,我试图去关注点儿人的事儿,但做得还不够。我们第五代都有这个特点,奔着一个哲学、理念去了……我当然也是其中的一个。但别人看了觉得我们太使劲,绷得太紧,不够松弛,结果人物相对弱了。人们不满,甚至说了些不好听的话,也是有一定道理的。我看过一篇文章,认为我们第五代不太注意叙事,这是我们的一个问题。首先要有故事,要有人。我现在才明白,拍电影最主要的是说点儿人的事儿,应当把人物推到前景,着重表现他们。我并不排除还会拍我以前那种类型的电影,但我会设法做得更好些。”(《张艺谋和〈秋菊打官司〉》,1992年8月1日,《北京青年报》)

张艺谋的反思确实切中了包括他在内的第五代导演的要害。当场面与环境造型成为作品主体而缺少了与人物、与事件互动关系的时候,作品必然向场面与环境造型所展现的哲学与理念转向,像第五代导演早期的作品《一个和八个》、《黄土地》、《盗马贼》、《猎场札撒》等都成为解读某种历史、哲学与美学的符号,画面的可视性极强,成为可以逐格观赏的相片式的风景,却缺失了电影的核心——故事与人。

《秋菊打官司》中的秋菊应该是场面与环境造型中的独特的“这一个”——秋菊是典型的农村环境中的妇女,是务必要进城讨个说法的孕妇,是执拗地具有高度自尊的女人,是充满情意却又将情与理截然区别对待的女人。围绕着典型的场面与环境,秋菊的个性渐次呈现在观众面前:环境是属于秋菊的环境,秋菊是特定环境中的秋菊,所有的视觉造型性设计都紧紧围绕着秋菊的身份、个性、事件而刻画并展开。因而所有看过影片的观众都记住了那个土得掉渣的秋菊,记住了那个“轴”得至情至性的秋菊,同时也记住



了秋菊生存与事件展开的那些场面与环境。

因而,剧作中的所有的视觉造型都应该是为故事与人服务的。很多场面与环境造型很难被人牢牢记住,但是我们却很容易就记住了场面与环境中的人与故事。

## 二、听觉造型思维

1927年,默片,“伟大的哑巴”被凝固成20世纪前三分之一世纪最美丽的风景。有声电影问世,默片开口说话,那片美丽的纯视觉风景终于成为破碎之花。1927年10月23日,美国第一部有声电影《爵士歌王》出现。1931年,中国第一部有声片《歌女红牡丹》出现。人们不禁舞之蹈之,因为人类神圣的器官之一——耳朵终于被彻底解放,电影成为视听相结合的艺术。

“有声片的任务是为我们展示我们周围的有声的环境,我们生活其中的有声的世界,各种物象的语言和大自然的悄声低语,所有这些语言都胜于人类的语言。从海洋的喃喃自语到大城市的一片嘈杂,从机器的轰鸣到秋雨敲窗时的淅沥之声,这一切都向我们倾诉着生活的丰富内容,不断地影响并支配着我们的思想和感情。废居中地板的爆裂声、子弹掠过耳边时的啸声、啮虫侵蚀着古老的家具、森林里的石头在春风中复苏……敏感的诗人常常能听到这些饶有深意的生活的声音,并用文字来描述它们。有声片的任务就是让它们从银幕上直接传入我们的耳朵。”(《电影美学》,第83页)贝拉·巴拉兹对有声片任务的这段解释更符合人类生存的自然意义。电影其实就是人类生活的艺术之一,因而人类生活中自然的环境、声音与音响都应该是这一艺术的表现范畴。

声音具有剧作意义,是影片的一个剧作元素。“独具风格的真正的有声片不会仅仅满足于让观众听到人物的对白(这在过去只能看见),它也不会仅止于利用声音来表现事件。声音将不仅是画面的必然产物,它将成为主题,成为动作的源泉和成因。换句话说,它将成为影片中的一个剧作元素。例如,声音将不仅是一场决斗中的伴衬物,而且可能也是决斗的原因。刀剑相碰的响声也许并不太重要,因为它毫无剧作意义,更重要的倒是从花园里传来的歌声,因为两个情敌听着听着就吵起架来了。这种声音将成为剧情的基本元素。所以根本不能说,用声音来激发动作要比用现象