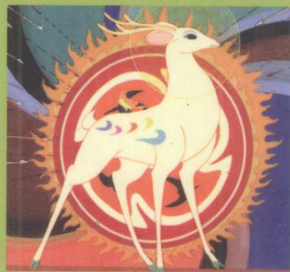


教育部高等学校广播影视类专业教学指导委员会“十一五”规划教材
总主编 王建国 孙立军

动画剧本写作基础

陈 龙 主编 曾一果 副主编



上海交通大学出版社

教育部高等学校广播影视类专业教学指导委员会“十一五”规划教材

动画剧本写作基础

DONGHUA JUBEN XIEZUO JICHU

陈 龙 主编 曾一果 副主编

上海交通大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

动画剧本写作基础/陈龙主编. —上海: 上海
交通大学出版社, 2009
教育部高等学校广播影视类专业教学指导委员会
“十二五”规划教材
ISBN 978-7-313-05525-5

I. 动… II. 陈… III. 动画片-剧本-创作方
法-高等学校: 技术学校-教材 IV. I053.5 J954

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第197317号

动画剧本写作基础

陈龙 主编

上海交通大学出版社出版发行

(上海市番禺路951号 邮政编码: 200030)

电话: 64071208 出版人: 韩建民

上海美雅延中印刷有限公司印刷 全国新华书店经销

开本: 787mm×1092mm 1/16 印张: 8 字数: 193千字

2009年1月第1版 2009年1月第1次印刷

印数: 1~3550

ISBN 978-7-313-05525-5/J·219 定价: 42.00元

版权所有 侵权必究

教育部高等学校广播影视类专业教学指导委员会 “十一五”规划教材编审委员会

顾问名单

金德龙 国家广播电影电视总局副总编辑、宣传管理司司长
余培侠 中央电视台青少节目中心主任、中国动画学会会长
张松林 中国动画学会原副会长、秘书长
贡建英 中国动画学会副会长兼秘书长
曲建方 国际动画协会会员、中国电视艺术家协会卡通艺术委员会副主任
曹小卉 北京电影学院动画学院原副院长
蔡志军 中央电视台动画创作部主任
赵 欣 中央电视台动画创作部制片

成员名单

王建国	陈 龙	陈信凌	毕一鸣	布和温都苏
董广安	高晓虹	蒋贻杰	梁小庆	刘民朝
王诗文	谢晓晶	张瑞麟	郭卫东	孙立军
李 霞	覃晓燕			

序

PROLOG

21世纪，人类社会进入了信息时代与知识经济时代。在这个飞速发展的时代里，经济全球化与文化多元化已经成为不可阻挡的历史潮流。随之而来的是跨文化传播在全球的迅速兴起，而影视艺术作为当今世界影响力最大的艺术创造和文化传播方式之一，在跨文化传播中具有最广泛的观众群和覆盖面。

随着广播影视事业在全国的迅速发展和产业属性的显现，对广播影视人才的需求也越来越大，近年来，我国广播影视类专业高等教育取得了长足的发展，为广播影视系统输送了大量的人才。随着广播影视行业的迅猛发展，社会对广播影视类人才提出了更高的要求。进一步深化人才培养模式、课程体系和教学内容的改革，提高办学质量，培养更多的适应新世纪需要的具有创新能力的广播影视高素质人才，是广播影视教育的当务之急。

作为广播影视教育的重要环节，教材建设肩负着重要的使命，新的形势要求教材建设适应新的教学要求。本教材应针对高等学校学生自身特点，按照国家高等教育的特点和人才培养目标，以素质教育、创新教育为基础，以学生能力培养、技能实训为本位，使职业资格认证培训内容和教材内容有机衔接，全面构建适应21世纪人才培养需求的高等学校广播影视类专业教材体系。广播影视类专业教学指导委员会组织编写的“十一五”规划教材，主要包括影视动画、影视广告、新闻采编与制作、主持与播音、电视节目制作、摄影摄像技术等专业系列教材，本系列教材的出版，必将对高等学校广播影视类专业的人才培养和教育教学改革工作起到积极的推动作用。

本系列教材的出版，得到了教育部高等教育司领导、国家广播电影电视总局人事教育司领导及行业专家的大力支持，得到了国内众多同类院校的大力协助，在此对他们表示衷心的感谢！同时，我们也希望广大师生和读者给我们提出宝贵意见，使教材更加完善。

高等学校广播影视类专业“十一五”规划教材编写委员会

王建国 教授

内容简介

近几年来，我国的动画产业发展迅速，本书就动画剧本写作的一些基本问题，如动画剧本的基本特性、动画剧本的故事叙述、动画剧本的结构安排、动画剧本的情节制造、动画剧本的角色塑造以及动画剧本的语言特点，结合具体的个案，进行了深入细致的讨论，厘清了动画剧本写作的一些基本问题。适合高职高专动画类专业学生阅读，也可供广大动画爱好者参考。

课程与课时安排

建议课时数（课时 48 天数 16 周数 16）

章节	内容	课时	理论教学	课内实训
第一章	动画剧本写作的基本概念	3	3	
第二章	动画剧本写作的基本特性	6	6	2
第三章	动画剧本的故事创作	3	3	1
第四章	动画剧本写作的叙事和结构	9	9	2
第五章	动画剧本的情节写作	9	9	2
第六章	动画剧本角色的创作（一）	9	9	2
第七章	动画剧本角色的创作（二）	9	9	2
第八章	动画剧本的语言写作	9	9	2

目录

CONTENTS

- 001 绪论
- 008 第一章 动画剧本写作的基本概念
 - 008 第一节 什么是剧本
 - 011 第二节 动画剧本的基本内容
 - 013 第三节 动画剧本写作的意义
- 017 第二章 动画剧本写作的基本特性
 - 017 第一节 动画剧本的基本特性：幻想机制
 - 020 第二节 作者的想象力与动画剧本写作
 - 024 第三节 现实世界与幻想世界
- 029 第三章 动画剧本的故事创作
 - 029 第一节 故事的产生与演变
 - 032 第二节 动画剧本故事主题的写作要求
 - 037 第三节 动画剧本故事的特征
- 042 第四章 动画剧本写作的叙事和结构
 - 042 第一节 叙事学的基本观念
 - 045 第二节 动画剧本的叙事结构
 - 052 第三节 动画剧本的叙事类型
 - 054 第四节 动画剧本的叙事模式
- 058 第五章 动画剧本的情节写作
 - 058 第一节 动画剧本情节的基本性质
 - 060 第二节 动画剧本情节的构成要素
 - 065 第三节 动画剧本情节写作的基本要求
- 076 第六章 动画剧本角色的创作（一）
 - 076 第一节 角色创作在动画文化中的重要性
 - 081 第二节 现实生活与动画角色的关系
 - 083 第三节 以动物为主角的动画
- 090 第七章 动画剧本角色的创作（二）
 - 090 第一节 动画角色的类型化与个性化
 - 093 第二节 动画角色的基本类型
 - 097 第三节 如何进行动画角色塑造
- 103 第八章 动画剧本的语言写作
 - 103 第一节 动画剧本写作的叙述性语言
 - 106 第二节 动画剧本的台词
 - 112 第三节 动画剧本台词的主要特点
- 118 参考书目
- 119 后记

绪 论

现实生活中人们的许多动作行为都是富有戏剧性的。如何把戏剧性的行动记录下来，是人类长期所关心的。寻找一种能够记录人类生活中富有戏剧性活动的方法是自古以来人们所一直孜孜以求的。上古人类在劳作之余用一种古老而又直接的方式将部分生活细节以及身边的事物摹刻在山崖之上，形成一种印象记载。在摹刻的过程中，他们将诸多生活细节与意象思维相结合，运用连续动作的图形展现出来。尽管这些图形还只是一种平面的线条勾勒，但是在构造、排序、姿势等一系列肢体语言当中，便可充分地体现作者意欲表达的剧情梗概。可以说，自摩崖时代开始，人们就有了构思故事，运用形象进行叙事的冲动了。或许有人会说，摩崖时代的图形只能属于一种图画的形式，不可以归属于动漫的范畴。其实不然，虽然说动漫的表达方式是将定格的图画活动起来，而摩崖图画却是不能活动的。比较而言，尽管摩崖时代距今已经几千年了，但是，当我们用意念将其摹刻的结构图形相互串联之后在脑际当中交替展现时，无论从它图画的连贯性还是内容的丰富性，甚至它的结构复杂性都可以有力地证明那便是后期动漫的始祖前身。

除了通过人的表演直接模仿现实生活外，人们也一直在探索通过某些介质来进行叙事，木偶、皮影是自古以来再现人类戏剧性活动的常见形式。皮影戏在艺术想象方面往往非常大胆、自由，现实生活中的以及非现实的内容如车船马轿、奇魔怪兽都能出现在银幕上，飞天入地、隐身变形、喷烟吐火、劈山倒海都能表现，还能配以各种皮影特技操作和声光效果，所以要如果表现出大型神话剧的奇幻场面之绝，在百戏中非皮影戏莫属。近现代的中国皮影戏发展成了若干流派，在各地百姓的娱乐生活中发挥了十分重要的作用。另外，世界各国的人们还发明了木偶来模仿人

类的行动。通过提线的方法，木偶在人的操控下可以有着不同的表现形式，讲述不同的故事，表达不同的思想内涵。

在我国民间，历史上还出现过相当多的动漫形式作品。例如，在三国时期的“孔明灯”之后，便有一种名曰“转灯”的花灯，在中国的元宵佳节的花街之上出现。这种“转灯”是由一种特殊的机关结构技术方式制作而成，作者将一些动物图形、剪纸窗花，或是某些故事当中的人物形象黏贴或绘画在“转灯”内罩之上，然后再通过“转灯”内部的灯烛燃烧所产生的气流来推动内罩灯体的旋转，从而产生内罩上面的图像不断交替的视觉现象，这便是最为初级简单的动漫形式了。与摩崖时代的摹刻图形和皮影相比较，“转灯”是一种高级形态的介质，黏于转轮上的画面在转轮的转动中产生视觉上的动感，从而使观察的内容“活”了起来。尽管转轮的“动画”内容非常有限，但那小小的动画过程，对人类的启发却是不容小窥的。无论从图画表象上还是动作表现上，“转灯”都是一个质的飞跃。同时在剧情展现的效果方面，也有了大幅度的提高，给人一种直观而唯美的真实感受。这一形式可以看作是动漫的萌芽形态。直至17世纪，一位教会的教士阿塔斯科雪发明了“魔术幻灯”，被后人再度发扬光大改为留影机。其实，这个“留影机”在中国也被叫做“西洋镜”，是运用人类视觉心理上的“视觉暂留原理”。但是，这种留影机只能供一个人欣赏，其受众数量的局限性与观众的需求形成冲突，从而决定了它只能是视觉艺术中的一个过渡形式。由此，这种艺术形式尚未定型就被电影这种新的艺术形式所取代。然而，从动漫的受众接受角度说，西方的留影机与中国唐朝时期所发明的“皮影戏”相比较，其差距便可想而知了。

动画是活动起来的画面。简单地说，动画是将人类连贯的动作分解成若干画面，即通过技术处理，用一些画面把原本单一定格的图画内容连贯起来，并使用合理科学的匀速进行浏览，从而产生视觉上的条件反射，最终达成预期的动画效果。这里需要指出的是，动画与电影一样使用的是“视觉暂留原理”。动漫与电影的不同在于，它在前期需要创作者将要模仿的人的动作分解成若干画面，并将这些画面用绘画的形式固定下来。一幅一幅的绘画或许需要很长的制作时间，但动画作品的艺术效果也是独特的。自动漫创作在近代广泛开展以来，人们对动漫艺术的理解越来越深入，新的表现手段不断被采纳、不断被推广。21世纪的动漫由于广泛采用了电脑设计，尤其是各种电脑特技的使用，使得表现的空间被大大地拓宽了，可看性增强了。皮影戏这一类通过简单的“幕表”形式的剧本，已完全不能适应动漫编写新潮流的需要了。现代动漫剧本必须对动漫创作的每一个环节都作交代，随着动漫创作手段的创新，其对剧本的要求也越来越高。

一部电影或电视剧的创作，是从剧作者编写文学剧本开始的。文学剧本是整部影片的基础，这不仅因为它是影视作品的第一道工序，它也是导演编写分镜头剧本的依据，是未来电影成败的关键。如果说使用视听语言是影视和动漫特有的讲述故事的方式，那

么剧本就是视听语言整体的设计图纸，每一个人物造型、每一句台词、每一个人物行动无不根据剧本的要求来安排。动漫就是把剧本的文字故事变成一个由画面讲述的故事。

电影、电视剧的创作是为今后影像拍摄做准备、打基础，那么在剧本的创作中，就不仅要把故事讲好，把各种相关因素包括人物、场景交代好，还要使剧本富有视听表现力。当文字隐藏到作品背后，故事、人物以及细节都要用画面、音响来表达的时候，这部作品的感染力是削弱了还是因为影像的独特表现力而增强了？

在文学作品中，我们经常会发现那些优美、独特的文学表达方式：精妙的修辞手法、优美的景物描写、细腻的心理活动……然而这些文学的表达方式，由我们的联想来转化为脑海中的具象，却无法直接转化为现实的影像或声音。如何将那些涉及情感、思想的抽象的东西转化为具象的东西，就要取决于剧本的视听语言表现力设计了。因此，富于视听表现力的情节设置，简洁准确的语言才是剧本所需要的特征。认识到剧本在整个影视剧创作流程中所起到的作用，我们能够清楚地看到：在剧本这个阶段，人物、故事情节、影片的主题内涵，这些影片内容最重要的部分都已经确定下来了，不可能发生根本的改变了。剧本的重要性由此可见。

二

动漫剧本显然不同于戏剧剧本，也不同于影视剧本，更不同于小说、散文等文学创作。动漫以它的独特形式出现、存在，并得以发展，其主要原因为动漫的视觉感观直接、简洁，画面清爽随意，创作空间宽泛。动漫可以大幅度地运用夸张手法来表达剧情，可以随心所欲地展现电影、电视剧中所无法展现的场景与镜头。动漫剧本的特质，是一改以往惯性的文学表达手法，以具体动作形式凸显人物个

性，以夸张的形体语言展现剧情变化。在以往的文学创作进程当中，难免会提及到一些客观存在的场景，以此来渲染作品氛围、丰富作品情调或有利于下一步剧情的衔接与演变。然而，在动漫剧本的创作过程当中，就要避免过多的提及虚而不实的旁枝末节。这里，我们有必要将动漫剧本与影视剧本的写作差异进行简单的比较。

电影、电视剧因发展较早，已有一套较成熟的剧

本创作体制和方法。其实,动漫剧本也属于影视剧本范畴,只不过它的表现形式和表现手法与影视剧本有很大的区别。

电影和电视剧剧本与动漫剧本的创作,均是剧作者艺术构思的产物。电影、电视剧是写实的,画面具有生活的逼真性。就表现内容而言,电影、电视剧的创作往往强调作家的生活基础,要让观众产生共鸣,就必须有很高的生活真实性,所谓来源于生活,还要高于生活。电影、电视的场景是生活中随处可见的,人物的行动、语言也是现实生活中常听到的,因此贴近生活,还原生活的本原是电影、电视剧剧本创作所竭力追求的。动漫创作,往往不受生活真实性的限制,因为动漫本身是想象的、写意性质的,它表现的内容可以天马行空,随思维任意驰骋。作为想象的内容,它只需要证实想象的合理性,而不需要追求现实的逼真性。因此,其表现的空间几乎是无限的:它可以是现实的,也可以是超现实的,还可以是虚幻的。动漫的创意由于没有现实真实性的限制,其创意也几乎是无限的、深刻的,也可以是肤浅的:可以是夸张的、讽刺现实的大作品,也可以是简单幽默、滑稽搞笑的娱乐等。

电影和电视剧的剧本在写作过程中常常要考虑到演员的表演,因此,剧作家在写剧本的时候,往往要有“在场”意识,把自己设想成剧中的角色,随着剧中人物一起悲、一起喜。现实生活转化成形象在编剧的脑海里往往是直接的、栩栩如生的。编剧在进行创作时,他所想象的情景是完全现实化的。但动漫剧本写作就不一样了,因为动漫再现的场景是绘画或造型表现出来的,场景变化与人物行动均是跳跃性的。例如,表达时间从白天转换到夜里,《蜡笔小新》中的做法是一幅画面是白天,第二幅画面就是暗的场

景——月光下的小新家。镜头之间的切换往往是直接而突兀的,但这不影响人们对故事内容的理解。动漫剧本的特性就在于它是用画面语言来表达的。而影视剧本的画面表达是导演阶段设计分镜头剧本时才进行的。动漫剧本和电影、电视剧本一样,均需对剧中场景、人物行动作一些交代和提示。电影、电视剧本中对画面的描述,基本上是一些简单的提示,只有到导演分镜头剧本阶段时才会对剧本中的镜头类型、镜头运动、机位、演员出场、光线等内容作重新设计;而动漫剧本中对画面的描述则与影视片不同,剧本撰稿人在创作动漫剧本时,要考虑的因素很多,例如画面的色调、人物造型、人物的动作等,交代往往非常详细,甚至连制作成本都要考虑。

动漫剧本也不同于戏剧剧本。戏剧剧本的写法要有固定的格式要求,不同的剧种,写法上也有差异。例如京剧,剧本有念白和唱腔的设计要求。生、旦、净、末、丑,不同的角色其念白和唱腔是不一样的。不同角色在不同的心情和情境下,唱腔的曲牌也不一样。戏曲中还强调唱、念、做、打,对人物唱、念、做、打动作的设计是戏曲剧本最常见的内容。话剧剧本的写作很强调台词的作用,往往要求台词设计适宜朗诵,人物行动及表情等的设计要高度写实。动漫剧本写作,由于剧中人物往往是夸张的、拟人的,因此,动漫剧本台词与戏剧剧本台词相比较,有很大的区别。动漫剧本的台词要求适合卡通人物,因此台词有时就带有点幼稚、夸张、幽默、搞笑等。动漫是一种视觉艺术,它注重的是强烈的视觉冲击。在极强的画面体现中,不断交替的动感画面便会形成一种极其连贯的视觉动感。因此,一部动漫剧本当中不宜设计太多的人物对白,除非剧情真的需要,一般都以人物的形体语言来进行充分的展现。

由于动漫是简洁化地记录人的活动过程，所以不可能把人的活动过程全部都记录下来，这就需要借助想象，将最具有代表性的活动、最富有表现力的语言、细节记录下来，所以要求剧本的作者大胆想象，特别是要善于捕捉那些最为传神的细节，用传神的语言和动作把人物的个性表现出来。那么，一个从事动漫创作的编剧应当具备哪些素养呢？

首先，编剧要热爱生活。整个动漫故事最初就是在编剧脑海中酝酿而成的。作为编剧，应当有一颗热爱生活的心，只有热爱生活，满怀热情地去拥抱生活，才能在生活中发现别人所不能发现的东西，才能使笔下的生活充满美感。编剧的心态直接决定了作品的形态，如儿童作家郑渊洁，他的作品《舒克和贝塔》之所以受儿童的欢迎，就是作品中充满了积极向上的精神因素，正因为编剧有乐观向上的心态，使得作品充满了趣味性。再比如，《大头儿和子小头爸爸》一剧，作品所展示的生活是十分美好的，现实生活在这部动漫作品中被简单化、纯洁化了，优美的环境、简单的人际关系，很容易让儿童观众产生认同，也很容易使他们感觉到生活是美好的。动漫创作需要编剧怀有爱心，只有怀有爱心，才能产生包容心，才能将现实复杂的生活转化为简单的生活，转化为富有趣味性的内容。动漫的编剧只有心中充满爱，对美好生活充满幻想，才能将笔下的动漫世界写得趣味盎然。美国动画片《怪物史莱克》中，那个内心善良却不被别人理解、备受冷遇的怪物，当童话人物们落难向他求助时，怪物还是忍不住出手相助。《海底总动员》中那个谨慎胆小的鱼爸爸，为了寻找被人类抓走的儿子，远离家乡，冒着生命危险去完成这个看似不可能完成的任务……勇敢、梦想、执著……这些人类身上最美好、最珍贵的东西，在现实生活中也许被磨砺得残缺不全了，但是动画片却能够唤起人们心中这些久违的情怀。美国影片《精灵鼠小弟》中，动漫主

人公鼠小弟与斯图尔特家庭的关系是耐人回味的，影片强化的是温情脉脉的人情味，它表明爱心可以战胜一切，编剧将爱放大，以一个拟人化的卡通动物——“鼠小弟”代表了现实生活中千千万万的普通人，他们性情温顺，却不乏爱心。作品所表现的正是编剧精神世界里所关注的。编剧不是简单地图解生活，而是用心去体验生活的每一个细节，发现生活中的闪光点，这样的作品必然生动，必然能引起观众的共鸣。

其次，丰富的想象力是一个动漫编剧不可缺少的。可以说，想象力是动漫作品价值形成的关键。现实逻辑不能解决的问题，可以借助超现实的想象来加以解决。我国动画片《西游记》的特色就是大胆地想象。借助想象，人物的腾云驾雾、七十二变都显得十分自然，正是因为大胆想象使得作品的趣味性增强。动漫是灵感激发的结果。想象力比一切都重要，从某种程度上说，动漫是想象力的艺术。动漫创作缺乏的不是故事，不是表现手段，而是奇特的想象力。艺术是人类想象的产物，动漫作为能满足人们对艺术期待的新的艺术品种，想象力是其第一位的因素。美国学者雅·布伦诺斯基说：“人类区别于其他动物的核心在于人类自身所独有的想象力。”“有很多种才能是人类独有的。但是，在这一切的中央，在一切知识皆从其上而生的根基上，就是根据自己看到，或者没有看到的东西做出结论的能力，让自己的思维穿过空间和时间的能力，还有在通往现代的脚步中看到自己的过去的的能力。”“想象力就是时间里的一台望远镜……制作了这些壁画的人类，当时在场的人类，他们通过那架望远镜看到未来……我们称为文化进化的东西，基本上就是人类想象力不断成长与展开的过程。”^[1]迄今为止，尚无外星人进入人们视野的确凿证据，但“异形”、“奥特曼”、“蓝色外星人”等等早已成为人们心目中外星人的具象……动漫丰富了人们的虚幻世界。

[1][美]雅·布伦诺斯基.科学的进化[M].海口:海南出版社,2002.

例如日本动画片《圣斗士星矢》以希腊神话为背景，女神雅典娜降生大地，守护女神的圣斗士们为了维护大地的和平去和具有野心的教王、海神、冥王战斗。这部作品的成功显然归功于编剧的想象力。编剧从神话故事选材，想象的空间被无限扩大，因而作品更具有吸引力。另一部日本动漫作品《犬夜叉》，其想象力也是非常奇特的。编剧在人与神之间结构起了故事。主人公特殊的半人半妖的人物特征大大丰富了这部动画的内容。犬妖与人类女子所生下的半妖，有着银白色的长发、红色的衣装，戴着一串言灵念珠，腰间别一把长刀……这一人物造型，虽是凭空想来，但却富有逻辑的合理性。由于是半妖的缘故，会在朔夜变化成人类的模样，正是这亦正亦邪的性格受到了众多动漫迷们的喜爱。动画片《蜡笔小新》则以一个5岁小孩的视角观看我们成人世界，作者以超出常人的想象赋予主人公小新以独特的、似是而非的成年人思维，他的言行为我们创造出无数的喜剧情境和话题。再如宫崎骏的动画片《千与千寻》，故事情节并不复杂，讲述的是女孩小千，为了救出变成肥猪的父母，闯入“神仙浴池”的冒险经历。故事线索十分单纯，但是创作者却为故事营造出了令人眼前一亮的虚幻环境，那个华丽而奇幻的浴池中，来来往往的都是形象各异的神仙鬼怪，连服务者都是怪模怪样的妖精……这种大胆的想法，令人叹为观止。同样，美国的动画大片《海底总动员》，父亲万里寻子的故事很单纯，但却把奇妙的海洋世界和人性化的海洋生物们展现得妙趣横生。这些美妙的想象所展示出来的趣味与动画这种形式结合起来，相得益彰。

第三，充分而扎实的知识基础。这里所说的知识，首先是文学素养。文学素养是长期接触小说、诗歌、散文等文学作品，学习有关文学理论知识，逐渐养成的一种文字表达能力。如何结构一个故事，如何理解作品主题以及如何分析作品中的人物等，都是长期熏陶、积累而成的。对动漫剧本写作而言，文字基础是文学素养的体现；美学素养是动漫剧本写作者必备的高层次素养，它关系到作者如何看待生活，如何看待社会以及如何看待人生等问题。动漫剧情及其表现形态也许是简单的，甚至是幼稚的，但其看待社会、人生却不是简单的，同样有着历史与现实的深

度。《樱桃小丸子》、《蜡笔小新》这一类作品虽然表面上是表现低幼儿童的生活，但内在却反映出成年人世界的芸芸众生相，反映出社会现实的本质。动画作为一种艺术样式，具有审美性，所以捕捉美的能力成为编剧的基本素养；同样，审美素养的高低，也决定了编剧使用蒙太奇语言表达意义的功力。剧作者的审美能力不是一天养成的，剧本作者的审美能力来源于平时在文学、绘画、雕塑、舞蹈、音乐等领域的鉴赏积累，久而久之形成的一种综合判断能力，这种综合能力最终指导编剧的审美选择。

第四，懂得动漫故事特殊的结构方式。为了掌握动漫编剧的一些基本要领，我们首先要有剧本的结构意识，一部剧本如果结构混乱，就很难抓住观众的眼球。故事情节要有起承转合的结构布局，怎么开头，怎么进入高潮，怎么结尾都要有整体的考虑。每个动漫故事都有基本元素，它们往往体现为场景，也就是情节点。情节点是对一个场景中所包含的东西的简短描述。点的描述很简单，当我们从概念上了解该场景足够的信息，这就是作者为了把场景都串联成一个整体所要知道的全部。前面交代了一个人要自杀，那么后面所要做的工作，就不仅仅要表现他怎么自杀，而是要回到对这个人物自杀原因的交代上来。故事的每一个情节点都有相互关联，编剧的才华就体现在组织故事情节的能力上。明代的戏曲理论家李渔提出结构第一的原则，同时又提出“立头脑”、“减头绪”、“密针线”等一整套理论，都是针对当时戏曲舞台上的弊病而发的。李渔主张结构谨严，情节紧凑，剧本组织天衣无缝，这不仅在当时具有较高的理论价值，而且对我们今天的动漫剧本创作仍然具有很高的艺术指导价值。作为编剧，懂得如何立头脑、如何减头绪、如何密针线是非常重要的，这是编剧的基本功；而对于动漫剧本的编剧来说，除了懂得戏剧、影视的一般编剧技巧外，还要掌握动漫剧本的特点。只有充分了解动漫剧本的结构特点，才能写好动漫剧本。

另外，动漫剧本写作中最重要的的是要有电影的镜头感。因为动漫也是以人物的行动来进行叙事的，镜头只是叙事的基本单位。影视的编辑制作，对于影视编剧来说，也许并不重要，但对于动画片的编剧来

说，则是非学不可，这是动漫编剧的特殊要求决定的。动画最终会被剪成什么样，应该有个基本的预测。因此，蒙太奇编辑理论是一个编剧必须学习的基本理论。同时，作为编剧应该从格式塔心理学角度来认识动画人物的行动和场景的变换。画面的变化是通过线条变化来实现的，那些线条变化总是在完成一个又一个造型。情节的变化是通过画面来体现的，编剧必须知道这个情节的变化如何在画面上表现出来，对画面运动的原则及规律，特别是格式塔心理学有利于帮助我们理解事物运动的方向和规律，有利于理解画

面运动表现力。写作能力，换句话说，表达能力的好坏决定了思想传递的效果，一个善于表达的编剧，往往能够将剧本写得趣味盎然、活灵活现。有时并不需要多么啰唆的语言，只要三言两语的交代，就可以让人心领神会。为了不让导演与编绘人员陷入难以领会的窘境，文字表达能力至关重要。

总的来说，动漫编剧应当具备深厚的文学修养，懂得生活、懂得审美，具有乐观向上的胸怀和灵活自如地将艺术构思表现出来的素养。

四

创作动漫剧本的第一步就是学会使用“冲突律”，简单地说，就是学会根据“冲突律”法则来讲述一个生动有趣的故事。“没有冲突就没有戏剧”，戏剧冲突同样也是动漫作品的灵魂，是动漫戏剧主题的基础和情节发展的动力，是社会生活矛盾在动漫作品中的集中而概括的反映。我们知道，一些写意性的戏剧、影视作品不一定完全依靠冲突来提升作品的戏剧性，例如《黄土地》、《城南旧事》等作品，戏剧冲突不是很强，但作品的韵味却很浓厚，值得玩味。但动漫作品就不同了，因为动漫是通过画面来展开情节的，在写意性上无法与戏剧、电影相媲美。因此，它必须通过情节来取胜，换句话说，它通过营造激烈的戏剧冲突，提升作品叙事节奏的紧张感，从而赢得观众的注意力。这就要求我们在写动漫剧本时首先要努力构造作品的戏剧冲突。动漫作品的戏剧冲突要体现如下一些特点：

（一）矛盾双方冲突尖锐激烈

在动画片中，一些平淡的矛盾往往被组织得有声有色、触目惊心，犹如一对山羊抵角，两只蟋蟀格斗，没有调和的余地。但由于矛盾的双方都有足够的冲击力，冲突的最后爆发是格外强烈的。如《狮

子王》中所有的人物都卷入了戏剧冲突，虽然未动刀枪，但人物之间的交锋却是惊心动魄的，作品的戏剧性张力很强。

（二）冲突的力量高度集中

动画片要在既定的时间和空间里表现社会矛盾，就必须巧妙地把事件和人物集中组织在一起，使戏剧冲突鲜明突出。如《西游记》中孙悟空与妖精的冲突、孙悟空与八戒的矛盾纠葛在剧集中展开，其中由师徒误解产生的矛盾冲突与悟空和妖精之间的冲突交汇在一起，使得故事曲折离奇，跌宕起伏。观众可以看到，整个几十集动画片的冲突几乎都集中在悟空和妖精的斗智斗勇上了。

（三）过程进展要紧张

动漫作品的戏剧冲突必须扣人心弦，波澜起伏，使观众处于紧张和期待之中。如日本动画片《名侦探柯南》中面对一起又一起的“杀人事件”，柯南经受一次又一次的考验。市区发生一连串的炸弹爆炸事件，歹徒高明的犯案手法令警方疲于奔命而苦于没有破案线索，柯南在办案过程中总是面临最严峻的推理挑战。某个变态狂，为了报复剧中某一人物，居然想

从剧中另一人物身上下手，怀着对美好生活无限向往的无辜的剧中人却不知自己将要面临死亡……这种既恐怖又紧张的故事讲述，形成一种叙事张力。

（四）情节要曲折多变

动画作品的戏剧冲突往往是曲折复杂，变化多彩的。悬念的制造能够激发观众的期待视野。故事编排不能过于简单直白，应当设置一些悬念，才能引人入胜。冲突有时是发生在人物与人物之间，有时是发生在个人心里，即内心冲突。动漫剧本要写活一个人既要写出人与人之间的冲突，也要写出人物内心的冲突，使人物的性格立体化。

因此动漫并不只是简单地将图画活动起来。确切地说，它应该是一个根据具体要求而制定，连续展现情节的系列动感画面。

动漫剧本创作也并非玄妙深奥的艺术门类。作

为一个动漫剧作者应该充分地认识动漫，了解动漫，并且能够娴熟地掌握动漫剧本创作的规范与技巧。

与电影、电视剧不同，动漫通常不涉及悲剧，因而通常都以喜剧或正剧的形式出现。由于动画片与传统影视片的观众人群不同，动画片的观众人群主要为青少年和儿童，这类受众思考问题的方式以及他们的心理活动与传统影视的观众群有着很大的区别。他们崇拜英雄主义，天马行空式的思维在他们看来并不是无稽之谈。他们需要的是简单的情节和丰富的故事，他们渴望的是简单的正义战胜邪恶。也就是说，故事情节曲折离奇，但却不深奥，不涉及重大社会问题，即使是一些写实的动漫作品也多半是身边可知可感的人情世故类事件。新新人类的接受心理与接受习惯决定了动漫创作必须走轻松、活泼的路线。在轻松活泼、幽默、风趣的基础上，如果还能制造一些情节上的紧张感、刺激感，那么这个剧本无疑是最上乘的。

五

从剧作角度分析，我们很容易发现，动漫的幻想世界往往带有强烈的作者原创色彩。原创是动漫剧本写作好坏的前提条件，也就是说，故事、情节必须完全新人耳目，而不能是似曾相识的。日本动漫界喜欢用希腊神话、中国传统神话、经典小说做题材，但是你会发现，他们做出来的作品很少是与那些传统故事、神话小说相雷同的。例如，《七龙珠》的人物取材于中国小说《西游记》，但是观众会发现，主人公悟空与《西游记》中的孙悟空已没有一点相象之处。这里可以看到，日本动漫创作者从各个领域寻找灵感，又不受那些原有的东西制约。日本动漫连续剧

《反斗小精灵》中的奥林匹斯众神的神话世界与《圣斗士星矢》中的希腊神话世界是不一样的，但既然是神话，想象空间是很大的，这对于编剧进行原创思维显然是有帮助的。因为原创的神幻世界是千差万别的。正如美国动漫大师迪斯尼创意理念所阐述的那样：“真正的卡通是真实的或可能的事物，甚至是即将发生的事物，加上幻想和夸张。”合理的想象是原创的动力。

原创是动漫的魅力之源，所以编剧归根结底都是要有创意的。有了创意，动漫作品才能吸引人、感动人。

第一章 动画剧本写作的基本概念

学习目的和重点：

1. 了解什么是剧本。
2. 掌握动画剧本的基本内容。
3. 认识动画剧本写作的意义。

第一节 什么是剧本

所谓剧本，广义的解释是指一种文学体裁，即“文学作品的一种体裁，由剧中人物的对话（有的有唱词）和舞台指示等构成，是戏剧演出的文字底本”^①。我们这里所说的“剧本”，主要针对动画影视作品的剧本而言。电影剧本和电视剧剧本统称影视剧本。动画影视作品作为一种特殊的影视作品形式，其剧本是运用动画特有的思维和语言来讲述故事、表达感情，并按照影视剧本的组织方式、内部叙事逻辑与外部视觉逻辑来框架和结构故事的。影视剧本中由于蒙太奇结构的特点，自然就不同于戏剧的分幕分场，它由许多镜头按其不同的叙事、抒情功能组接而成，打破了严格的时空限制。故影视剧本中除了人物对话以外，还有画面景物的描绘、解说词和拍摄提示说明等，是对电影、电视剧视听语言的文字表述。

可见影视剧本与其他文学作品最显著的区别便是，它要通过画面说话。因为剧本上的所有文字都是以成为影视画面为目的，所以我们可以借用美国畅销电影剧作家悉德·菲尔德的话来定义影视剧本：“剧本就是一个由画面讲述出来的故事。”^②这也就决定了剧本不能仅凭优美独特的文字来打动人，必须从影

视创作注重画面感、视听表现力的特点出发，准确地传达和表述有利于形成视觉艺术的信息，从而满足观众的收视需要。剧本区别于其他文学作品的主要特征是：

一、语言的视觉性

所谓视觉性，指的是剧本的叙述语言必须符合影视创作的特点，要力求描绘出具体、生动和可感的视觉形象，要具有鲜明的画面感，能被直接表现在影视画面上，而不像其他文学作品那样追求语言的感染力和风格。普罗夫金说：“编剧必须经常记住这一事实，即他所写的每一句话将来都要以某种形式出现在银幕上，因此他所写的字句并不重要，重要的是他的这些描写必须能在外形上表现出来，成为造型的形象。”^③也就是说，剧本语言不能是单纯的文学语言，必须是影视语言、视觉语言，使它们和银（屏）幕上的视觉形象发生直接关系。读者在阅读剧本时，应能“看见”或联想起未来影片中一幅幅运动的画面，“听到”这些画面中的声音。因此，编剧者必须

① 李行健. 现代汉语规范词典[M]. 北京：外语教学与研究出版社，语文出版社，2004.

② [美] 悉德·菲尔德. 电影剧本写作基础[M]. 鲍玉珩，钟大丰，译. 北京：中国文联出版公司，1985.

③ [苏] 普罗夫金. 论电影的编剧导演和演员[M]. 北京：中国电影出版社，1980.

用影视思维方式来创作剧本，剧本语言要避免抽象的陈述和抒情，无论是对剧情的交代、对人物的描写，还是对环境的提示，都应使用视觉特征强烈的文字表达方式，把各种时间、空间氛围用直观的视觉感受量词表现出来，力求描绘出具体生动、直观可感的视觉形象，以便于影视剧的拍摄。对于无需实景拍摄，主要通过美术创作来呈现场景的动画剧本而言，就更强调剧本语言的视觉性特征。

如对季节的交代，“秋天来了，天气凉了。”这是一般的文字表达，抽象而不具备画面感，在剧本中必须写出明确的视觉感受，所以这句话可以改为“树上的枫叶呈现出一片红色，人们穿上了长袖衣衫”，或者改为“菊花正在盛开，旁边的室内温度计指向摄氏13度”，又或者改为“秋风习习，地上堆满了树叶”等等。这样的文字表达出了明确直观的视觉印象，是符合剧本要求的影视语言。在表现一些抽象的内容，如人物的情绪、感受、心理活动以及环境气氛时，可使用内心独白（画外音）、动作表情的特写及具有象征暗示作用的空镜头（如用阴沉的天气、暗淡的光线渲染压抑的气氛）等形式转换成具体可视的画面。

在人物语言方面，剧本尤其讲究简练、个性化并富于动作性。因为冗长的对话容易破坏剧情节奏，所以一般不提倡冗长繁多的对话，应尽可能简洁而富有表现力，并配合人物的行动和各种神情姿态，通过视听手段的综合，更鲜明地揭示人物性格，强化影视艺术的视觉性形象的塑造。此外，现代科技的发展也为影视人物语言提供了更多样化的形态，呼吸、哭泣、低语、叹息这些边缘性的语言形式都可纳入影视语言的造型手段范畴。如在动画剧本《花木兰》中，当父亲将奉旨出征时，剧中是这样写的：

[木兰家]

晚上花弧打开他的军械库，拿出他的剑，准备练习武术，但是由于他的右腿受了伤而打了一个趔趄。木兰在门后看着，深深

地叹息。

晚餐时，花弧、花奶奶、花夫人和木兰默默地吃饭。

木兰突然站起来，“砰”地把茶杯摔在桌子上。

木兰：你不应该去！^①

这里，通过木兰的叹息、动作（默默吃饭，突然站起来、摔杯子）、简短有力的话语，这些画面感极强的语言，充分地表现了她对父亲的疼爱、担心的心理和性格的刚烈，为下文替父从军作了很好的铺垫。再看接下来的一个场景：

[木兰家外]

雨中。木兰坐在巨石神龙的基石上。

木兰看着自己在积水中的倒影。

木兰遥望着在卧室中的父母。

木兰有了主意，她来到祠堂，先鞠一躬，再向祖先祈祷。

木兰去她父母的卧室悄悄拿走了征兵诏书，将头梳放在她母亲的枕边。

木兰打开内阁，取出盔甲，用父亲的刀剑剪短头发，并穿戴整齐。

木兰来到马房，汗血马一看见木兰大吃一惊。木兰安慰汗血马。

木兰骑着汗血马冲出了家。^②

这一段主要是通过动作来表现主人公的心理活动。先是静态动作——呆坐、看倒影、遥望、思索，再加上外部环境（雨中）的渲染，木兰的犹豫踌躇、内心剧烈的思想斗争鲜明呈现；继而是一些动态动作——祠堂祈祷、取走诏书、落发装扮、骑马远走。这一系列的动作连贯利落，一气呵成，充分表现了木兰从内心矛盾，到下定决心替父从军的坚定心态，也体现出其敢做敢为的果敢性格。这种语言充分体现了剧本语言的视觉性特点，是值得学习的典范。

① 马华. 影视动画经典剧本赏析[M]. 北京: 海洋出版社, 2006.

② 同上.

二、蒙太奇结构

作为影视艺术的拍摄依据，剧本的外在格式与一般文学作品不同，必须采用影视的蒙太奇结构方式。蒙太奇是法语montage的音译，原为建筑学术语，意为构成、装配，用在影视艺术上意为镜头的剪辑组合的方式。在影视制作中，导演按照剧本分别拍成许多镜头，然后再按原定的创作构思，把这些不同的镜头有机地、艺术地组织、剪辑在一起，使之产生连贯、对比、联想、衬托悬念等联系以及快慢不同的节奏，从而有选择地组成一部反映一定的社会生活和思想感情的影片。这些构成形式与构成手段，就叫蒙太奇。蒙太奇是影视创作的主要叙述手段和重要表现手段之一。前苏联导演爱森斯坦是蒙太奇最热烈的倡导者，他拍摄了很多具有蒙太奇色彩的电影。

蒙太奇虽多为导演所用，但由于影视剧本为拍摄而创作，故在形式上也要遵循蒙太奇的结构形式。主要表现为剧本是逐个场、逐个镜头来写的，以场面为叙述单元，每个场面由一个或数个镜头组成。场面之间和镜头之间都通过蒙太奇连接，不同于其他叙述类文学作品的那种以自然段为叙述单位，以文字的内在逻辑连接。如剧本《花木兰》的第一部分就分为“长城”、“宫殿”、“木兰家”、“城镇街道”等7个场景来写。这种结构的要点在于，一是剧本不必按时空的固有秩序连续构成，它可以随意调度时空，按照需要压缩、延伸或自由穿插影视时空，在叙述上更自由；二是剧本以镜头方式呈现场面，用画面来讲故事，而不作内在联系与变化的解说，它只是通过画面的变换组合、灵活简洁地叙述和表达丰富深刻的思想情感。

蒙太奇是影视的基本构成手段，在动画创作中同样起到重要的作用，它是编剧、导演等用来架构故事、重塑时空、营造节奏、突出重点、强化感情、深化主题的艺术创造方法。动画编剧要善于运用蒙太奇技巧，从而使剧情架构完整流畅，也会使得剧本所拍出来的影像更吸引人、更加富有戏剧性。

三、造型的动态性

影视艺术是造型的艺术，而且其造型应该是富有动态的。影视艺术画面是以镜头运动为基础的画面，因此在剧本中就要呈现出动态画面和人物的运动状态，要将文字语言的静态描写转换成视听艺术中的动态描写，必须描绘出一个个流动的画面。其中作为叙事主体的人物的强烈动作性是核心内容，因为其他的一切运动，如物体、场景的运动，都是为人物运动服务的。因此，剧本必须遵从影视艺术的动态造型特点，写出人物的运动状态，把人物的动作性与动态画面结合，才能展现人物的内心世界，塑造出鲜明生动的人物形象。如《狮子王》中“刀疤的洞穴”的一场戏，在展现刀疤这个人物时，剧本这样写道：

一只老鼠在洞中寻找食物。

突然一只狮子的大手掌置于地面，捕捉住它。

刀疤慢慢把玩那只吱吱叫的老鼠……在把玩的时候，他和它说话。

……

刀疤嘴笑着，开始把老鼠放进他的大嘴中。^①

通过动作描写，刀疤的残酷阴险得以再现，其形象呼之欲出。其动画影视剧本的创作具备了影视剧本的一般特点，即以影视思维结合文学表达，故事内容富于影视艺术造型的表现力。

综上所述，动画影视剧本可以是编剧对大量的生活素材进行提炼与加工的原创剧本，也可以是将其他艺术形式的作品再创作作为动画剧作的改编剧本。与一般的影视剧本相比，动画因其“动”的特性而更强调视听及运动的效果，动画剧本因而也更注重造型元素、动作元素及声音元素作为描写的内容，情节结构、人物关系、道具与台词等描写都应该有声有色，可视可听。

① 马华. 影视动画经典剧本赏析[M]. 北京: 海洋出版社, 2006.