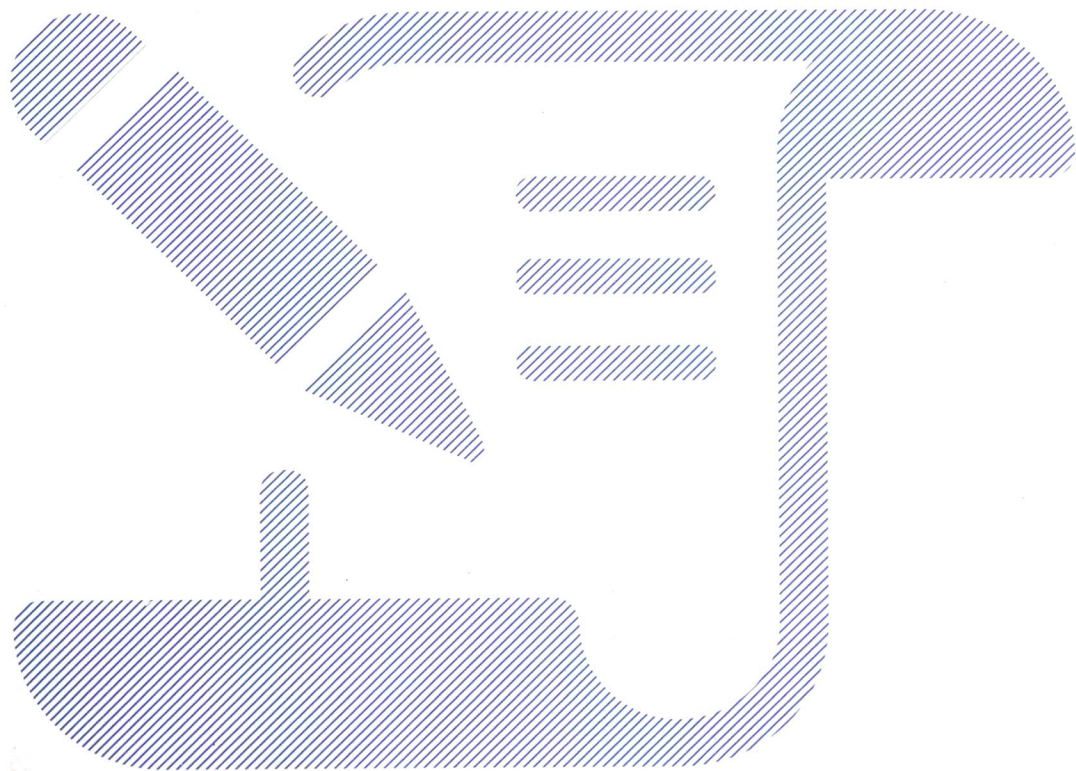


艺术设计名家
特色精品课程

剧作基础

徐晓东 / 著



上海人民美術出版社

艺术设计名家
特色精品课程

剧作基础

徐晓东 / 著

上海人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

剧作基础 / 徐晓东 著. —上海: 上海人民美术出版社,
2013.01

艺术设计名家特色精品课程

ISBN 978-7-5322-8085-8

I. ①剧… II. ①徐… III. ①动画片—剧本—创作方法—
高等学校—教材 IV. ① I053.5 ② J954

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 224953 号

艺术设计名家特色精品课程

剧作基础

主 编: 苏 夏

执行主编: 刘智海

著 者: 徐晓东

策 划: 姚宏翔

统 筹: 丁 雯

责任编辑: 姚宏翔

特约编辑: 孙 铭

版式设计: 洪 展

插 图: 陈炳奇

技术编辑: 戴建华

出版发行: 上海人民美术出版社

(地址: 上海长乐路 672 弄 33 号 邮编: 200040)

印 刷: 上海丽佳制版印刷有限公司

开 本: 710×910 1/12 印张: 11

版 次: 2013 年 1 月第 1 版

印 次: 2013 年 1 月第 1 次

书 号: ISBN 978-7-5322-8085-8

定 价: 38.00 元

艺术设计名家
特色精品课程

剧作基础

徐晓东 / 著

上海人民美術出版社

自 | 序

这本书的完成极其困难。每写下一行字，随之而来的意识便在瞬间解构了它，之后，迫切要做的事情只有一件，按住 Delete 键，恢复到空白，方能心安。

空白丰赡自足、混沌博大、藏有无限可能，因此，适切，贴己。像约翰·凯奇的音乐作品《4' 33"》¹，像赛莫夫的无字天书²，像老子的“无”。

言说如此有限，挂一漏万，从来都抵达不到现实的深邃处，也覆盖不了现实的广度。言说出来的传统是荒谬的、技巧是荒谬的、判断是荒谬的、煞有介事是荒谬的。

清规和限制，往往会扼杀独立的思想；所谓方法的总结，常常散发着一一种投机的庸俗味道；种种功利与目的，破坏了生命和作品的自在圆融。

也许，应该取消学院派津津乐道的“界限”——电影与生活的界限、电影与其他艺术的界限、好电影和坏电影的界限……没有“恶趣味”，只有暂时未被接受的趣味。所以，要做的一切练习都可回归至一点：没有分别心，顺其自然地生活，诚挚自由地表达自己，行所当行，止所当止。

悄悄地生活，悄悄地创作，像一株植物那样静静地生长，不被束缚、重压和砍削，不被拘禁在某种形式里，美将自在其中。

1. 1952年，凯奇在纽约的一个音乐厅第一次“演奏”这个作品时，观众甚至认为它是一个玩笑。当时，他在台上坐了4分33秒，琴盖都没打开，让自然的声响填满了这4分33秒。也许，无声即是最美的音乐。

2. 作家赛莫夫（Simove）的无字天书《除了性，男人还在想什么》（What Every Man Thinks About Apart From Sex）销售火爆，一度超过《哈里·波特》和《达·芬奇密码》。书内200页都是空白，售价4.69英镑。

目 录



第一章 观念 / 007

1. 电影是…… / 008
2. 自我意识 / 009
3. “关于什么？”——一个错误的问题 / 011
4. 戴着脚镣跳舞 / 013
5. “梦”，以及心理分析 / 014
6. “坏消息综合症” / 015
7. 笑 / 017
8. “生活流” / 018
9. 极简主义 / 019
10. 神秘感 / 021
11. 隐喻 / 024
12. 审美与审丑 / 027
13. 纪实与虚构 / 029
14. 熟悉与陌生 / 030
15. “视”与“听” / 033
16. “媚俗”与“媚雅” / 035



第二章 人物 / 039

17. 先有故事还是先有人物？ / 040
18. 纠结源自高贵 / 040
19. “一人一事一线到底” / 041
20. 英雄何以成为英雄？ / 041
21. 配角的作用 / 044
22. 有情结的人物 / 045
23. 差异性 / 046
24. 人物的蜕变与反转 / 047
25. 人物的复调效果和内在冲突 / 048
26. 人物关系的改变 / 050
27. 背叛 / 051
28. 家庭 / 052
29. 食物 / 055
30. 潜意识 / 056
31. 伤痕 / 057
32. “畸零人” / 058
33. 细节 / 059
34. 循环与平衡 / 061



第三章 故事 / 065

35. 叙事理论与实践 / 066
36. 元叙事 / 069
37. 经典模式 / 072
38. 空间 / 074
39. 时间 / 077
40. 语言 / 079
41. 动作 / 084
42. 速度与节奏 / 085
43. 结构 / 086
44. “后经典模式”以及“互文” / 091
45. 反类型 / 093



第四章 技巧 / 097

46. 片名 / 098
47. 开头与结尾 / 100
48. 定场戏 / 103
49. 贯穿道具 / 104
50. 贯穿台词 / 108
51. 三段论 / 109
52. 冲突 / 110
53. 巧合 / 111
54. 误会 / 112
55. 错位 / 113
56. 伏笔 / 114
57. 发现 / 116
58. 突变 / 117
59. 呼应 / 118
60. “蝴蝶效应” / 119
61. 时间限制 / 121
62. 知悉差异 / 122
63. 悬念 / 123
64. 预叙 / 125
65. “前故事” / 127
66. 游戏 / 127
67. 复沓 / 128
68. 解码延迟 / 129
69. 大巧若拙 / 130

The background is a dark blue, textured surface. It features a grid of lighter blue rectangular panels. In the upper left panel, there are two silhouettes of birds in flight. In the upper right panel, there is one silhouette of a bird in flight. The title '第一章 观念' is centered in the middle of the grid.

第一章 观念

1. 电影是……

奥地利导演古斯塔夫·多伊奇从1996年即在做一个叫做《电影是……》的项目。他选用各种拾得片段来构成电影，绝大部分是电影资料馆为科学目的拍摄的老旧资料片³。他想说明——电影是：运动和时间，明与暗，一种工具，材料，眼睛的一眨，一面镜子，喜剧，魔术，征服，书写与语言，情绪与激情，记忆与文献……据此，多伊奇得出结论：“电影无法被定义，因为它的界限是那些存在的本身。”⁴

当然，学科教育的存在使得很多无法被定义的东西强行被定义，与此同时，不可避免地被简化，甚至教条化、模式化。正如尼采在《哲学和真理》中所言：“每个概念起源于不同之物物的被等同。正如一片叶子和另一片叶子绝不会完全相同是确实无疑的，因而‘叶子’这个概念是通过专断地去掉这些个体的差异和通过忽略掉这些有区别的方面而形成的……通过漏掉个体的独特性，我们获得这个概念。”

与干枯鄙陋的理论相比，电影如此地摇曳多姿、秉赋各异，以至于其共同点除了都是电影之外，几乎再无其他。从宁静的小津安二郎到喧闹的库斯图里卡，从朴素的阿巴斯到怪诞的吉列姆，从高绝的塔可夫斯基到艳俗的阿莫多瓦，从极简的布烈松到喋喋不休的侯麦，从从不重复的库布里克到从不改变的达登内，从纠结的伯格曼到疯狂的赫尔措格，从轻快的刘别谦到沉重的安哲罗普洛斯，从疏离的安东尼奥尼到热情的费里尼，从处处惊喜的卓别林到随遇而安的吉姆·贾木许，从小奸小坏的比利·怀尔德到大邪大恶的昆汀·塔伦蒂诺（这个名单可以延续几页）……他们的妙处从不相同，甚至绝然相反，使得一个口味包容的人很难会有单一的、斩钉截铁的价值和观念。无论谈及哪一点，都几乎在同时会找到反例来颠覆与解构它。

所以，好电影没有秘诀或公式，它不断地在“越界”，而一个越界的东西是无法被定义、无法被总结的。或者说，被破解的秘诀已不再是有效的秘诀，用公式生产出来的电影天生就散发着复制品那廉价的味道。仿佛一个技术工人一般精确操作每个步骤，测量每个部分的比例，虽有安全感，却鲜有惊喜。毕竟，作品是整个儿地作用于人的心灵，从而骚扰人的灵魂，而心灵与灵魂永远无法用客观冰冷的理性来抵达。

可能的确有某种形式或方法会比其他形式与方法给人更多的快感，并可以再生产，即可以再度给人快感，所以，这种形式和方法即是可复制的，因为它简易和安全——但我们必须承认的是，一部三流的影片有可能比一流的影片获得更多的“一般观众”。有的时候，为了跟十个人真诚、热烈和深入地交谈，你可能会失去一百个只求一乐的人。因此，你得决定，自己更想赢得的是哪一类观众。

速成法当然有，可速成法培养不出“作者”，也催生不了“作品”。真正的“作者”是精于

3. 这种做法有一点点类似杜尚对于“现成品”的使用。

4. [英国]帕特里克·菲利普斯：《电影研究再发现：一些新的出发点》，见《世界电影》2011年第4期。

创新美学并对人和世界提出思考的人，他有着鲜明的自我意识和价值取向，制造出一种个人化的解释人生世事的思维模式和美学形态。在拍过 28 部影片之后，76 岁的黑泽明说：“我越来越不确定电影是什么了，这要留待下一辈人给出答案。”因此，初入此门，不要迷信任何给定的答案，你需要自己去探索、去思考。

大象无形，大音希声，所以，叙事如果真有什么方法的话，也是法无定法，等到能在其中出入自如时，便会知道，其实非法法也。要善于独辟蹊径，才有意义。不要浪费时间追求流派，要融入所有的流派，却不附庸于任何一种。相信左拉对写作者的告诫：“没有公式，没有任何标准，只有生活。”

叙事练习（1）

用统一的拾得素材来建构你自己的叙事。在这个过程中，要求每个同学都将自己看成是“作者”，将叙事看成是一个探索的、创造的过程，为了诚实准确地表达自己，实验性地使用独有的文法和造句规则来安排既定素材，从而体现出自己的自我意识、思维模式、美学形态、价值取向等。

2. 自我意识

“作者”和“电影工作者”的区别在于：“作者”能够建立一种个人风格，包括价值观和美学形式。而“电影工作者”则是一个去个人化的集体，匿名的公众代表，没有“我”，只有“我们”。

很多时候，你确实要做一个“电影工作者”，不能过于在意自己的“作者”身份。约翰·福特曾说：“对于一个电影导演而言，一次艺术上的失败不算什么，而一次商业上的失败却是致命的。”艺术必竟需要大量的工蜂来养育，虽然做蜂王可能是每只工蜂的梦想，但并非都有这样的才华和运气。因此，为求有一个良性循环，编剧往往面对自己的剧本考虑三个问题：是否对得起老板？是否抓得住观众？是否找得到自己？这三个问题的先后顺序和重要程度则因人而异。

当然，在条件许可的情况下，“找得到自己”是每个作者的梦想。

“找得到自己”，即建立个人风格，但不是形成模式与套路。模式与套路是可以被模仿的，风格却独此一家。比如，没有人能够真正模仿得了伯格曼对感情纠结状态的精准表述，没有人能够像塔可夫斯基一样捕捉生命一如镜像，也没有人能够像布烈松一样极简却又极有意味、极写实却又极抽象地去建构一切。

很多时候，叙事都得从自身出发。伯格曼拍摄《野草莓》时才39岁，正值人生和事业的上升期，但他却在讲述一个将要死去的老人的故事，充满了“痛苦、忧愁、残酷、逃避、哀伤、恐惧、孤独、冷酷、温情、严厉与无力感”（伯格曼语）。表面上看，这似乎是一个“他者”的故事，而事实上，他只不过将“我”乔装一番，以便于更好地表达自身那种生理与心理的危机。

这种危机的源头甚至可以追溯到他的出生，伯格曼感觉自己来到世界上并非是一个“爱”的产物，因此他与父母之间的关系有着坚硬的难以融化的隔阂。敏感的伯格曼几乎可以体察到并永久地记住了母亲子宫的温度：“我很确定他们当初并不想生我，我从冷冰冰的子宫中诞生，我的出生导致生理与心理的危机。母亲的日记后来证实了我的想法，她对于这奄奄一息的可怜儿子，一直有着强烈的爱憎交织情结。”这是伯格曼所体认的生命最初的孤独感与冷酷感。

及至三十八九岁，他忽而发现自己的人际关系一片混乱，刚和第三任妻子痛苦分手，与双亲宿怨已久、误会已深，与他人的沟通也在瓦解。于是，他塑造了伊沙克·伯格（Isak Borg）这个处于生命尽头的老教授形象，“伊沙克·伯格等同于I B，等同于冰（Ice）和Borg（在瑞典文里，这个字意指堡垒），很简单也很廉价。我创造的这个角色，外观上像我父亲，但其实彻彻底底是我。我在37岁时，断绝人际关系，阻隔于人际关系之外，自以为是，自我封闭，彻底的失败；虽然我在社会上成功了，人聪明，井然有序，又有纪律”。

伯格曼39岁时的体验与其胎儿时的体验有着微妙的因果关系，“父母”是关键词，所以，整部《野草莓》其预想中的观众正是父母。“不论当时或现在，我都不知道我在整部《野草莓》中，一直在向双亲哀求：看看我，了解我，可能的话，原谅我吧！”⁵

关于“我”的故事，除了自身的情感体验，有时还涉及行业反思，《人咬狗》、《买凶拍人》与《A V》等都或多或少地涉及到电影本身的自况。当代自况式电影不同于特吕弗的《日以继夜》、安东尼奥尼的《云上的日子》、费里尼的《八部半》等传统自况式电影，为了不沦为那喀索斯⁶式的自恋，将影片注入了更多的黑色幽默，并乐于自我调侃与批判。

很多时候，你所能做的最聪明、最可行的选择即是讲一个“我”的故事。你的故事虽然可

5. [瑞典] 英格玛·伯格曼著，韩良忆等译：《伯格曼论电影》，广西师范大学出版社，2003年，第10-11页。

6. 那喀索斯（Narcissus），直译是“水仙花”，意指“自恋”。在古希腊神话中，美少年那喀索斯因为拒绝了所有神女的求爱而犯了众怒，在命运女神涅墨西斯的安排下，爱上了自己水中的倒影，最终憔悴而死，变成了一朵花，后人称之为水仙花。心理学家借用这个词，用以描绘人的自恋心理。



敏感的伯格曼几乎可以体察到并永久地记住了母亲子宫的温度：“我很确定他们当初并不想生我，我从冷冰冰的子宫中诞生，我的出生导致生理与心理的危机。”

能是平凡的，但一定是独一无二的，天下所有故事都多少有几分相似，但从不真正相同。带着自己生命的温热开始创作，表达属己的体验，看似离一个完美叙事十分遥远，但事实上也许是你最终通往那里的最近的道路。因为，只要表达得足够准确、真诚，它最终会抵达观众，成为一个“我们”的故事。

叙事练习(2)

讲一个“我”的故事。说出你的秘密、你的喜悦或恐惧，它是你生命的颤栗，是最隐私的个人化体验，也许，它是一个关于童年的灿烂记忆或不堪回首的情感伤害；也许，它是一种关系的建立或一种关系的破裂；也许，它关系到一个对你而言最重要的人，他的存在影响了你，使你的生命曲线发生变化；也许，它就是你曾经的梦想，可一件事最终导致它的夭折，你低头捡一地碎片，重新拼出一个图景……

3. “关于什么？”——一个错误的问题

你的剧本不是在表现一个问题，而是在表现对一个问题个人化理解。所以，不要苦苦纠缠于“这部电影是关于什么的？”——这是一个错误的问题。而应该把重心放在你对这个问题怎么理解上以及你的好奇点和价值观（当然，题材决定论者则另当别论）。

比如，同样是表现“9·11”这一事件，《“9·11”事件簿》这个短片集中所关注与表达的问题却千差万别。

英国的肯·洛奇把目光投向历史，将1973年9月11日发生在智利的事件与2001年9月11日发生在美国的事件相对照，从而表明9·11悲剧是美国咎由自取。片中，一个流亡英国的智利人Vladimir Vega致信9·11后的美国人，美国曾经为遏止智利民选的社会主义政府，在经济封锁之后又于1973年9月11日武装入侵智利，轰炸了圣地亚哥，包括当选总统Salvador Allende在内的三万多人死于非命。从此，残暴的皮诺切特军人独裁政府上台了，智利陷入严酷的法西斯统治。悲剧从来不会只上演一次，9·11的苦难并非只属于美国，在另一个9·11，智利人也遭受了同样的苦难，只不过这一切都被掩埋在历史的灰尘中，不被人所“看见”。

美国导演肖恩·潘则是另外一个视角。丧妻的老人过着贫穷而孤独的生活，他的小屋因为处于双子塔的后方而不见天日，老人的妻子生前放在窗台上的鲜花因为没有阳光而完全枯萎了。一天，奇迹突然出现，大厦轰然倒塌。与此同时，阳光爬上窗台，越过房间，照在睡着了的老人脸上。他醒了，一眼看见窗台上的花沐浴在阳光中，鲜艳怒放。外墙，另一栋大厦在墙面上留下的阴影也犹疑着缓缓滑落……9·11当然是一个巨大灾难，但此时镜头下的世界却如此生动、完美：一个小小的破旧的窗口，一个老人，一盆鲜花，一片阳光。

法国的克劳德·勒鲁什却在9·11这样的背景下，一如既往地表达着一个男人和一个女人的爱情故事……

温斯顿在《作为文学的电影剧本》中，借用了19世纪佳构剧的说法，区分了“外部结构”和“内部结构”。“外部结构”关注的是如何讲好一个故事，使它具有吸引力；而“内部结构”则关注电影的价值观，以及由此带来的风格等问题。温斯顿还进一步把“冲突、情节、危机、高潮、结局”等归入到“外部结构”之中，而“性格刻画、变化、暗示、运动和进程、起点、焦点、风格、悬念、搭配（人物的选择、运用的层次感与区别）、质地（情绪层次）”归入“内部结构”⁷——“关于什么？”，充其量部分地回答了“外部结构”的问题，只涉及到电影力量表面的一些因素。

电影无非就是动作、动作、动作……不过是冲着方向去的，而方向，则由价值观所决定。很多电影动作令人眼花缭乱，却是东一头、西一头，没有主心骨，最终成了一盘类似MV的视觉盛宴，看时倒也欢快，有如坐过山车般有起有伏，看后却烟消云散，毕竟都停留在感官的层面，离心灵与思想有着遥远的距离，铭刻不下，瞬间便被蒸发了。于是，那刻意营造的冲突，也是如此地肤浅与表面，有着为赋新辞强说愁的矫情。

所以，比“关于什么？”更重要的是你的价值观，在所有的冲突种类中，最核心、最有价值的冲突就是价值观的冲突了，它从头至尾掌控着你的电影，如果不清不楚，往往不如别去拍电影。

叙事练习（3）

以同一个事件作为出发点（比如“汶川地震”），建构自己的叙事，体现出你的立场、角度和价值观。

7.[美国] D.G. 温斯顿著，周传基、梅文译：《作为文学的电影剧本》，中国电影出版社，1983年，第18-22页。

8. [英国] 帕特里克·菲利普斯:《电影研究再发现:一些新的出发点》,见《世界电影》2011年第4期。

9. [捷克] 米兰·昆德拉著,余中先译:《被背叛的遗嘱》,上海译文出版社,2003年,第20页。

4. 戴着脚镣跳舞

肖恩·丘比特在《电影效果》(The Cinema Effect, 2004)中探讨了感觉、认知和理解力之间的关系:“想想足球比赛的例子。头一眼看起来,似乎只有草地、空气、跑来跑去的身影。再看,有了规定场上人所有行为的一套东西:球门、边线——以及确认‘这种游戏’的一切感知。第三步才是对奔跑的鉴赏——战略性的传球,闪电般的急突,佯攻,为使游戏更好而进行的技巧和优美。”⁸

通常,将足球乱踢一气的乐趣远不及有了游戏规则之后的乐趣,由此可见,对于很多事情而言,限制有时会产生比自由更好的结果。

打球需要规则,作诗需要韵律,类型片有既定模式,这些都是创作的限制原理,它讲究的是在一个障碍圈内的自由。毕竟,天才就像肌肉一样,如果没有阻力,它就会萎缩。正如米兰·昆德拉在《被背叛的遗嘱》中所写:“游戏到底是什么?一切游戏都建立在规则之上,规则越是严格,游戏就越是游戏。与下棋的棋手不一样,艺术家自己为自己创造规则……”⁹

叙事者面临的挑战是,既要恪守某些游戏常规,又要杜绝陈腔滥调。比如,爱情故事中,男女的邂逅并非陈词滥调,而是必要的形式成分;陈词滥调是,他们以爱情故事中恋人们一以贯之的方式相遇。

虽然你的眼界与心灵必须敞开,可一旦你开始写一个剧本,也许要尝试一下先戴上一个自己一手打造的脚镣,设定界限,建立结构,引发冲突,如此来突显你的风格、技巧与优雅。毕竟,风格不是装饰性的蕾丝花边,它是精心谋划的结果。正如蒂姆·伯顿所言:“你只有预先设定一套极为严密的参数,你才能够即兴发挥,否则,结局就是一团糟。”

叙事练习(4)

以爱情故事中男女(或女女、或男男)主人公的相遇为叙事内容,自设游戏规则,比如,不能用旁白或者只能用旁白;只以男主角(或女主角)一方的视点讲述或者以全视角讲述;坚持现实主义或者超现实主义……尝试写出三种各不相同的相遇方式,力争别出心裁,杜绝陈词滥调。



戴着脚镣跳舞。

5. “梦”，以及心理分析

电影的机制与梦的机制具有着一致性。诸如，黑暗的观影环境模拟了睡眠的情境，身体的静止与意识的流动也恰似熟睡状态。而且，梦是对现实匮乏的补偿，日有所思，夜有所梦，渴望至极，形诸梦境；电影，也往往以其绚烂多姿与跌宕起伏对平淡的现实人生具有补偿作用。

电影比其他艺术更热衷于表现梦境。费里尼甚至说“梦是唯一的现实”，他的《八部半》自由地在现实与梦境中穿梭，简直浑然天成。拍了一辈子电影的黑泽明在其80岁时拍摄了两个小时的《梦》，用梦的框架讲述着他80年来所体验到的世界与人生。伯格曼的《野草莓》开篇即以噩梦示人，其他作品也多接近梦境。杜拉斯几乎是左手拿着《梦的解析》，右手写成了《广岛之恋》。希区柯克的《爱德华大夫》中由萨尔瓦多·达利炮制、经爱德华华之口讲述的关于自己奇异的梦境，几乎是每个看完电影的人最难忘的地方。达伦·阿伦诺夫斯基的《梦之安魂曲》(Requiem for a Dream, 又译作“迷上瘾”或“梦的挽歌”)，不仅篇名即有“梦”(Dream)，主角有“梦想”，而且他们的上瘾状态颇似“梦境”。在影片结尾处，几个主角都不约而同地将身体蜷缩成婴儿姿态，进入了梦乡，仿佛重新回到与母体相连的时候。大卫·林奇的《穆赫兰道》对噩梦的表现盛大而华丽，让影迷津津有味地运用精神分析解读了很多年。对大卫·林奇而言，“电影的力量超越了讲个故事的简单任务”，他更多地依赖直觉上的理解而非逻辑上的理解，因此，“电影有能力描绘一些不可见的事物。它仿佛一扇窗，透过这扇窗，你进入一个不同的世界，这个世界类似于一个梦”。很多动画片和科幻片也都具有梦及精神分析的味道，比如《爱丽丝漫游仙境》、《红辣椒》等。

难怪好莱坞曾被称为“梦工厂”，它负责提供人工的白日梦。大卫·马梅(David Mamet)作为一个编剧和导演曾在其著作《导演功课》中声称：“所有电影都是梦的段落”，“伟大的电影可以自由得像一场主角梦境进展的记录。”由此，他号召人们精读弗洛伊德的《梦的解析》和荣格的《记忆、梦、映像》，因为技术的目的就是要解放无意识，只有无意识自由了，真正的创造力才会出来。¹⁰

于是，在好莱坞，精神分析成为编剧们的必修课。《沉默的羔羊》、《美丽心灵》、《搏击者俱乐部》、《盗梦空间》、《黑天鹅》等剧作中精神分析的痕迹处处可见。

好莱坞与中国主流电影最大的不同是：好莱坞通过叙事让人做梦（梦是不受意识控制的），削弱意识对身体的控制，从而让人意识不到“非逻辑”的存在（一旦你进入到“意识退化”的状态，就会认同，比如在做梦时，人们不会以荒诞为荒诞）。而中国主流电影则大多重理性的教化，无法将人的意识催眠，观众当然完全可以看出其“非逻辑”来。

电影既然是梦，就有投射与认同。“诗歌是诗人和读者的共谋”，电影是编剧与观众的共谋，

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

10. [美国] 大卫·马梅著，曾伟祯编译：《导演功课》，广西师范大学出版社，2003年6月，第17-18页。



《梦之安魂曲》结尾处，几个主角不约而同地将身体蜷缩成婴儿状态，进入了梦乡，仿佛重新回到与母体相连的时候。