



现代传播·广播电视传播 MODERN COMMUNICATION  
丛书主编 王文科 陈少波

# On the Creative Writing of Films and TV Plays



# 影视剧 创作

沈贻炜 俞春放 高华 刘连开 向宇 著

第一章 剧作的价值与特征

第二章 故事

第三章 人物

第四章 结构设计

第五章 情节技巧

第六章 场景 第七章 剧作语言

第八章 影视剧的文学改编

第九章 剧本的体例、基本规范及常见失误



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS  
浙江大学出版社

# 影视剧创作

On the Creative Writing of Films and TV Plays

沈贻炜 俞春放 高 华 刘连开 向 宇 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS  
浙江大学出版社

### 图书在版编目 (CIP) 数据

影视剧创作 / 沈贻炜等著. —杭州: 浙江大学出版社, 2012.7

ISBN 978-7-308-10193-6

I. ①影… II. ①沈… III. ①电影文学剧本—文学创作—高等学校—教材②电视文学剧本—文学创作—高等学校—教材 IV. ①I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 144905 号

### 影视剧创作

沈贻炜 俞春放 高 华 刘连开 向 宇 著

---

丛书策划 李海燕  
责任编辑 李海燕  
装帧设计 俞亚彤  
出版发行 浙江大学出版社  
(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)  
(网址: <http://www.zjupress.com>)  
排 版 杭州中大图文设计有限公司  
印 刷 浙江省邮电印刷股份有限公司  
开 本 787mm×960mm 1/16  
印 张 18  
彩 插 2  
字 数 328 千  
版 次 2012 年 7 月第 1 版 2012 年 7 月第 1 次印刷  
书 号 ISBN 978-7-308-10193-6  
定 价 33.00 元

---

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

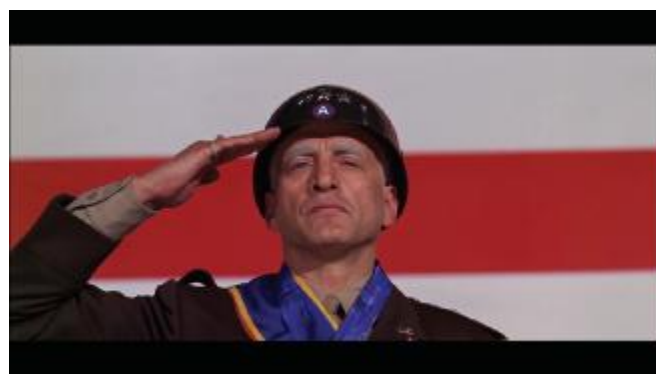
浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571)88925591



《暴雨将至》



《十诫之爱情短片》



《巴顿将军》



《低俗小说》



《盗梦空间》



《牧马人》



《罗密欧与朱丽叶》



“在灰暗晨曦破晓时分”

《放牛班的春天》



《蓝》



《东京爱情故事》



《闻香识女人》



《拯救大兵瑞恩》



《雍正王朝》



《五月槐花香》



《无间道 I》



《不见不散》



《芙蓉镇》



# 前言

## FOREWORD

随着我国电影和电视剧生产的迅猛发展,业内人士都越来越明白“剧本剧本,一剧之本”的道理,都愿意把目光和精力首先投向剧本的寻找、策划和创作,把这份原先并不怎样经意的工作放在了本该其所在的重要位置上。

影视剧(这里指电影和电视剧)的创作,说到底,即是怎样去讲好一个故事。讲述故事的艺术形式有多种,运用各种形式讲述故事的人也无尽其数,但是并非每个能讲故事的人都能以影视剧的形式把一个故事讲得精彩动人或发人深省。这就是为什么有些小说家改编自己已经成功了的作品却不能成其为电影、或者被搬上银幕后却是再无人喝彩,这里的奥秘即是影视剧的写作有它们自己的艺术创作规律和技巧,那是需要学习和研究的。为之,一些影视和戏剧类的艺术院校主动承担了这方面人才的培养,开设了编剧专业或者影视文学专业,吸引了许多年轻学子来到这里寄托自己的梦想。但是,这个特殊的专业在我国起步较晚,不仅师资很少,相关教材也匮乏难得,多年间我们不得不自己培养专业教师并物色、借用国外的影视剧编剧理论。由此书架上也出现了不少被翻译过来的影视剧编剧书籍,尤其是悉德·菲尔德的《电影剧本写作基础》和罗伯特·麦基《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》,被引入课堂几乎成为该专业主要的学习用书。然而我们在教学中逐渐发现这些被好莱坞影视业捧为经典的书籍,虽有益于我们去梳理自己的创作理念、丰富我们的创作经验,同时却也有不少不符合我们创作实践的地方,譬如我国的电影创作很注重写意的手法、很注重结构的圆满完整等等,西方理论则是忽视的或是排斥的;在那些书籍中,刻意对类型化剧情的规定和等量安排,又使我们觉得很受束缚。所以,我们很需要有一部适合于我国影视剧创作教学的教材,这就是我们编写本书的用意。

本书编写人员是浙江传媒学院一个相对稳定的教学团队,我们自1995年承担起这门课程教学至今已经“摸着石头过河”十多年,积累了较为厚实的教



学经验,也有多方面的研究和探索。2005年,《影视剧创作》被列入浙江省精品课程建设,省教育部门和学院给予了悉心指导和大力支持,有益地促使我们更好地健全和完善该课程的内容。我们又同时是一个创作团队,在教学之余融入影视界实践工作,创作并推出了多部电影和数百部(集)电视剧作品,曾多次获得国际和国内电影节奖项,从而使我们的教学理论避免了许多空谈和不切合我国实际的地方。2011年,本教材被列入省级重点教材的编写项目,历经一年多的努力,我们现在把本书展现在本专业同行和学生面前,我们期待批评和指导,以求得进一步的修订和完善;为使学生从中得益、为使我国影视剧创作拥有更多更好的编剧人员,这更是我们所盼望的。

本教材编写分工如下:

第一章:向宇

第二、三章:俞春放

第四、五章:高华

第六、七章:沈贻炜

第八、九章:刘连开

沈贻炜担任该教材主编,组织本教材编写老师讨论并在此基础上列出教材纲目和样式,俞春放协助做了许多具体的审读和统一规范的工作。



# 目 录

## CONTENTS

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| 第一章 剧作的价值与特征·····        | 001 |
| 第一节 叙事的价值·····           | 001 |
| 一、作为叙事艺术的影视创作·····       | 001 |
| 二、叙事的价值·····             | 004 |
| 第二节 什么是叙事·····           | 007 |
| 一、讲什么·····               | 007 |
| 二、怎么讲·····               | 008 |
| 第三节 影视叙事的特征·····         | 012 |
| 一、叙事手段的综合性和叙事主体的多元性····· | 012 |
| 二、叙事行为的仪式性·····          | 018 |
| 三、表意工具的物质现实性·····        | 019 |
| 第四节 剧本在影视叙事中的主要作用·····   | 020 |
| 一、时间的塑形·····             | 020 |
| 二、情节的建构·····             | 022 |
| 二、人物形象的塑造·····           | 023 |
| 第二章 故 事·····             | 026 |
| 第一节 故事问题·····            | 027 |
| 一、故事的定义·····             | 027 |
| 二、故事的意义和价值·····          | 028 |
| 三、故事的寻找和发现·····          | 034 |
| 第二节 故事的设置·····           | 039 |
| 一、剧作命题的确定·····           | 039 |



|                         |     |
|-------------------------|-----|
| 二、故事背景的确定·····          | 044 |
| 三、人物和人物关系的确定·····       | 052 |
| 四、视点和叙述者的确定·····        | 053 |
| 五、故事类型的确定·····          | 057 |
| 【相关链接】 剧本故事创意策划及编写····· | 065 |
| 第三章 人 物·····            | 070 |
| 第一节 人物的形成·····          | 071 |
| 第二节 人物的形态·····          | 077 |
| 第三节 人物的功能·····          | 079 |
| 【相关链接】 人物小传的写作·····     | 088 |
| 第四章 结构设计·····           | 092 |
| 第一节 影视剧结构概论·····        | 092 |
| 一、电影结构与电视剧结构·····       | 092 |
| 二、传统与非传统的分野·····        | 093 |
| 第二节 传统结构·····           | 095 |
| 一、结构的入门——三幕剧模式·····     | 095 |
| 二、三幕剧模式的延伸·····         | 106 |
| 三、电视剧常用结构·····          | 109 |
| 第三节 非传统结构·····          | 111 |
| 一、戏中戏结构(套层结构)·····      | 112 |
| 二、散点结构(传记片结构)·····      | 113 |
| 三、对立结构·····             | 115 |
| 四、圆形结构·····             | 116 |
| 五、时空重组结构·····           | 117 |
| 第五章 情节技巧·····           | 121 |
| 第一节 戏剧性动作·····          | 121 |
| 一、戏剧性动作概念·····          | 121 |
| 二、戏剧冲突·····             | 127 |
| 第二节 戏剧性情境·····          | 130 |
| 一、戏剧性情境的内容划分·····       | 131 |
| 二、戏剧性情境的具体作用·····       | 135 |



|                      |     |
|----------------------|-----|
| 第三节 戏剧性悬念·····       | 140 |
| 一、悬念与惊奇·····         | 140 |
| 二、电视剧的悬念·····        | 149 |
| 第四节 戏剧性突转·····       | 152 |
| 一、戏剧性突转·····         | 152 |
| 二、顶点与发现·····         | 155 |
| 三、突转的作用·····         | 158 |
| 第六章 场 景·····         | 162 |
| 第一节 场景的定义和意义·····    | 162 |
| 第二节 场景设计·····        | 164 |
| 一、场景和背景·····         | 164 |
| 二、场景的价值·····         | 165 |
| 三、场景和空间·····         | 167 |
| 四、场景和时间·····         | 170 |
| 五、场景和人物·····         | 170 |
| 第三节 场景种类·····        | 171 |
| 第四节 场景的联接·····       | 177 |
| 【相关链接】 场景分析·····     | 179 |
| 第七章 剧作语言·····        | 186 |
| 一、叙述语言·····          | 187 |
| 二、人物语言·····          | 196 |
| 第八章 影视剧的文学改编·····    | 212 |
| 第一节 改编是再创造艺术·····    | 213 |
| 一、什么是文学改编·····       | 213 |
| 二、影视剧与文学的媒介差异·····   | 214 |
| 三、从文学到影视艺术的转换途径····· | 215 |
| 第二节 改编方式·····        | 217 |
| 一、改编观念的变化历程·····     | 217 |
| 二、改编方式·····          | 219 |
| 第三节 改编的具体步骤·····     | 225 |
| 一、吃透原著故事·····        | 225 |



|                           |     |
|---------------------------|-----|
| 二、领会原著精神·····             | 225 |
| 三、重新构思·····               | 226 |
| 四、增删润色·····               | 226 |
| 五、改写·····                 | 227 |
| 【相关链接】 改编示范·····          | 229 |
| 第九章 剧本的体例、基本规范及常见失误 ····· | 268 |
| 第一节 精彩创意及其文本表达·····       | 268 |
| 一、创意的元素·····              | 268 |
| 二、精彩创意的来源·····            | 270 |
| 三、创意的文字表达·····            | 271 |
| 第二节 剧本的体例格式·····          | 272 |
| 一、剧本的语言要素·····            | 273 |
| 二、主场景剧本的体例格式·····         | 274 |
| 第三节 剧本语言的基本规范与常见失误·····   | 276 |
| 一、避免不具备视听造型性的语言·····      | 276 |
| 二、剧本语言的时态·····            | 278 |
| 三、剧本语言的人称·····            | 278 |
| 第四节 剧本修改:常见的问题 ·····      | 279 |



## 第一章 剧作的价值与特征



随着影视工业的成熟,编剧已经成为这个体系中不可或缺的一环。任何成熟的影视工业都离不开大量优秀的编剧人才,任何优秀的影视作品也都离不开一个优秀的剧本。在今天,我们很难想象一部电影可以像早期一样在只有一个故事梗概或者一个简单的“幕表”的情况下就能够开机。尽管影视文学也许永远也无法取得和纯文学一样的独立地位,但无论如何,它对于影视创作的价值是不容否定的。然而,我们不能简单地停留在“剧本很重要”的抽象阶段,而必须对影视剧剧本的价值和本质属性有具体的理解。认识这些不仅仅是自我肯定的需要,更是我们创作出适合影视工业要求的、而不仅仅是一个文学性很强或者戏剧性很强的剧本的需要。

### 第一节 叙事的价值

#### 一、作为叙事艺术的影视创作

“电影是什么”,这个问题是电影发展过程中最核心的一个问题。百多年来,不同的人给出了不同的答案。电影诞生之时,它只是一种让人感到新奇的玩意儿,是当时众多休闲活动中的一个组成部分。但剧情片很快成为影院最受欢迎的电影类型。早在电影诞生之初,梅里爱就意识到电影必须讲述故事,而且可以比戏剧讲述的故事更加复杂、更令人惊奇。1904年左右,剧情片成为电影工业最重要的产品。然而,也有人认为电影的价值在于它是一种独立



的艺术语言。卡努杜指出,电影是一种“造型艺术的视觉的戏剧”<sup>①</sup>。卡努杜非常重视电影的媒介特征,他认为电影的“基础是光”、其“奥妙和伟大就在于它运用光的无限变化来表现整个生活,包括人的各种思想情感、意愿冲突和胜利”<sup>②</sup>。“在这种情况下,影片就成了一部有它自己的独特手法的作品。”<sup>③</sup>卡努杜批评“大部分电影导演和起统治作用的影片商人”错误地“认为影片比舞台剧更需要一个他们所谓的剧情”。在他看来,电影和其他精神产品一样,其“作用在于激发情绪而不是叙述事件”<sup>④</sup>。卡努杜的观点为此后强调电影艺术的独立性和探索电影的本质特征、挖掘电影媒介的各种艺术表现潜力的理论和实践打开了大门。20世纪20年代的先锋电影理论主要根据电影的媒介特征来界定电影的本质属性。如杜拉克认为电影“就是变幻无常和互相联系的光”,阿拉贡认为电影是“运动与光的艺术”,德吕克认为电影的本性在于“上镜头性”。除了强调电影的视觉性、造型性,20世纪20年代的先锋电影理论也认为电影应该通过视觉创造一种类似于音乐的节奏和韵律,唤起观众的感情共鸣。总而言之,先锋电影理论认为电影的本质特征就存在于视觉造型和节奏韵律之中,主张创造一种没有叙事性、只强调影像和时间的“纯电影”。可以说,上世纪20年代先锋电影理论和实践是之后电影发展历史过程中各种强调电影媒介的本体特征、否定电影的叙事价值的理论和实践的源头。

先锋电影这种强调电影的本体特征和独立价值,力求将电影和文学、戏剧等艺术门类区分开来的追求在电影发展的早期对于电影媒介特征的探索、电影语言的发展是有价值的。然而,过分强调电影和文学、戏剧的区别,要求电影和文学、戏剧完全分家的观念并不可取。法国电影理论家安德烈·巴赞认为:所谓的“纯艺术”观念不过是一种偏见。他指出,艺术史的发展证明各种艺术技巧相互借鉴是必要的;作为人类历史上最年轻的一种艺术,电影在演进的过程中必然受到文学、戏剧、音乐、绘画等成熟艺术的影响,电影的历史决定了它是“各门艺术发展的独特因素和已经发展的各门艺术对电影产生的影响的

---

① 卡努杜:《电影不是戏剧》,吴小丽、林少雄主编:《影视理论文献导读》,上海大学出版社2005年,第38页。

② 卡努杜:《电影不是戏剧》,吴小丽、林少雄主编:《影视理论文献导读》,上海大学出版社2005年,第39页。

③ 卡努杜:《电影不是戏剧》,吴小丽、林少雄主编:《影视理论文献导读》,上海大学出版社2005年,第41页。

④ 卡努杜:《电影不是戏剧》,吴小丽、林少雄主编:《影视理论文献导读》,上海大学出版社2005年,第41页。



汇合”<sup>①</sup>。巴赞认为,早期电影能够依靠媒介本身的独特性来吸引观众,在1950年代“再靠发明一个加速蒙太奇或改变一下摄影风格已不足以打动观众了”,“电影不知不觉地进入了剧作时代”。他说,“在主题面前,一切技巧趋向于消除自我,几近透明。……那种只要‘拍电影’就是对第七艺术做了贡献的时代已经一去不复返了”<sup>②</sup>。巴赞不仅反驳了“纯电影”的偏见、强调了剧作和主题的重要性,也充分论证了文学和戏剧对于电影发展的帮助。在他看来,电影和文学、戏剧并不是绝对对立的,而是相互促进的,电影能够在与文学、戏剧的联系中获益而不是受到损害。他指出,我们应该将戏剧和戏剧性区分开来,“戏剧性是戏剧的灵魂,但是,这个灵魂往往可以附丽于其他艺术形式中”<sup>③</sup>。也就是说,电影和戏剧一样,也是戏剧性的一种具体载体。同时,巴赞也看到了电影和文学的联系:二者都是叙事的艺术。他指出,很多杰出的电影纯粹依靠叙事吸引观众,其魅力和小说一样来自于受众对于“故事继续讲叙下去”的渴望。重提巴赞对“纯电影”的批判是非常必须的。20世纪80年代,中国电影人提出电影要丢掉文学和戏剧的拐杖。这一观念在当时振聋发聩,但无疑也有它的历史局限性:它否定了电影作为一种具有戏剧性的叙事形式的可能性。即使到了今天,叙事之于电影的重要性依然未能得到应有的重视,很多人并没有充分意识到:电影首先是一种叙事形式。

巴赞充分肯定了电影讲故事的合理性、合法性,克里斯蒂安·麦茨则论述了叙事对于电影的价值:它极大地推动了电影语言的发展。一方面,麦茨依然强调影像的重要性,因此不无悲哀地感叹小说式的表述形式对于电影的入侵牺牲了电影的其他可能性。他指出,“电影中‘说故事’的诉求太过强烈,以至于电影的主要组合要素——影像——竟退到了情节的背后,可是一部电影的情节却必须靠影像交织而成。如果我们愿意相信某些讨论分析,则可以肯定,电影应该是一种影像的艺术才对。电影,就其本质而言,应该是横切面地看,从容不迫地细看每一个镜头的内容,但现在却直切面地看,急着想知道‘下面怎么了’,看电影不是在看‘镜头’,而是在看‘故事’”<sup>④</sup>。另一方面,麦茨也充分肯定了“讲故事”对于电影语言发展的贡献。他指出,“假使电影本身不具备

① 安德烈·巴赞:《非纯电影辩》,安德烈·巴赞《电影是什么》,江苏教育出版社2005年,第80页。

② 安德烈·巴赞:《非纯电影辩》,安德烈·巴赞《电影是什么》,江苏教育出版社2005年,第103页。

③ 安德烈·巴赞:《非纯电影辩》,安德烈·巴赞《电影是什么》,江苏教育出版社2005年,第134页。

④ 克里斯蒂安·麦茨:《电影的意义》,江苏教育出版社2005年,第42页。



说故事的本质,假使其叙述的功能不强的话,电影就不会是我们今天所看到的樣子”<sup>①</sup>。他总结道,“电影是一种语言,远超越在蒙太奇的任何效果之上,并不是因为电影是一种语言,所以能叙述这么好的故事,而是因为电影能够叙述这么好的故事,所以才成为一种语言”<sup>②</sup>。

美国南加州大学洛杉矶分校剧作教授理查德·沃尔特指出,“电影是一个讲故事的媒介,如果故事讲不好,导演再费劲也没用”<sup>③</sup>。电影是一种叙事形式,电视剧更是如此。电影和电视剧媒介不同、制作方式不同、语言也有很大差异,但二者都是典型的叙事艺术。故事是理解和接受一部电影的基础,更是理解和接受一部电视剧的基础。如果说看电影的欲望不仅仅是看故事的欲望(对视听刺激的追求、对某位明星的迷恋这都是观众走进影院的主要理由),但对于电视剧观众而言,看故事的欲望可以说几乎是唯一的主要欲望。故事是吸引电视剧观众在一段时间内每晚在固定的时间内坐到电视机前的主要力量。对于电视剧观众而言,形式的审美价值、演员的明星魅力都是次要的,最关键的是吸引人的剧情和动人的人物。

## 二、叙事的价值

在很多人看来,听故事或者看故事的目的是娱乐、消遣。但事实上,故事的价值不仅仅是提供快乐,叙事其实是与人类生存息息相关的一种重要活动。很多影视工作者、尤其是电影工作者轻视叙事,甚至认为讲故事是电影的堕落,这在很大程度上是因为他们并没有充分认识到叙事的价值。

### 1. 叙事是传递经验的手段

在一个人的成长历程中,最重要、最美妙的记忆也许就是父辈、祖辈讲故事。那些在夏夜的星空下、冬日的暖阳下或者临睡前的片刻听到的故事曾给人带来多少遐想、多少欢乐和多少恐惧啊。故事自古以来就对人类具有特殊的吸引力。远古时期的人类就学会了讲故事,每当狩猎归来,族人围坐在篝火边听年长者讲述也许讲述了无数遍的故事,每一次都能给人带来新的欢乐。一方面,和动物搏斗的凶险在故事中变得遥远而美丽,一天的劳累在听故事的享受中消失了。另一方面,一代代人用鲜血和生命换来的生存经验就在故事中用美的形式传递给了后代。大卫·波德维尔指出,“叙事也具有非常突出的

① 克里斯蒂安·麦茨:《电影的意义》,江苏教育出版社2005年,第41—42页。

② 克里斯蒂安·麦茨:《电影的意义》,江苏教育出版社2005年,第44页。

③ 许还山、罗雪莹主编:《敞开的门:中美现代电影剧作理论与技巧》,中国电影出版社2009年,第110页。