

21世纪新媒体课程教材

普通高等院校新闻传播实训类“十二五”规划教材

影视

剧作：模式与技巧

高 力 吴瑜婷 编著



西南交通大学出版社
[Http://press.swjtu.edu.cn](http://press.swjtu.edu.cn)

014037025

21 世纪新媒体课程教材

I053.5-43

10

普通高等院校新闻传播实训类“十二五”规划教材

影视剧作：模式与技巧

高 力 吴瑜婷 编著



西南交通大学出版社

· 成 都 ·



北航

C1725229

I053.5-43

10

图书在版编目 (C I P) 数据

影视剧作: 模式与技巧 / 高力, 吴瑜婷编著. —
成都: 西南交通大学出版社, 2014.3
ISBN 978-7-5643-2968-6

I. ①影… II. ①高… ②吴… III. ①电影文学剧本
—创作方法②电视文学剧本—创作方法 IV. ①I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 042881 号

21 世纪新媒体课程教材

普通高等院校新闻传播实训类“十二五”规划教材

影视剧作: 模式与技巧

高 力 吴瑜婷 编著

责任编辑	吴 迪
特邀编辑	郭鸿玲
封面设计	墨创文化
出版发行	西南交通大学出版社 (四川省成都市金牛区交大路 146 号)
发行部电话	028-87600564 028-87600533
邮政编码	610031
网 址	http://press.swjtu.edu.cn
印 刷	四川川印印刷有限公司
成品尺寸	165 mm × 230 mm
印 张	14
字 数	251 千字
版 次	2014 年 3 月第 1 版
印 次	2014 年 3 月第 1 次
书 号	ISBN 978-7-5643-2968-6
定 价	32.60 元

图书如有印装质量问题 本社负责退换
版权所有 盗版必究 举报电话: 028-87600562

可视的蓝本：影视剧作概说

（代序）

电影编剧是电影剧本作者的泛称，有专业与非专业之分。他们用文字为未来的影片设定主题思想、人物形象、故事情节、剧作结构和表现形式等，为影片拍摄提供基础。电影编剧首先应考虑剧本的文字形象转为银幕形象的可能性，唯有如此，才能充分运用电影剧作自身的艺术特点和表现手段，以区别于小说或戏剧的写作。国外也有些编剧仅向电影创作部门提供素材或提纲，由导演进行剧本创作。电影编剧的直接成果就是电影剧本。我们研讨影视编剧技巧，首要研讨的是电影剧本的写作方式，因为对电视剧剧本写作而言，电影剧本的写作具有范式意义。

“电影剧本是什么？是一部故事片的指南或概要吗？是蓝图吗？是图表吗？是一系列通过对话和描写来叙述的形象、场景、段落等，就像一串联系在一起珍珠项链一样吗？是一幅梦境中的风景画吗？是一些思想的汇集吗？”美国电影剧作家悉德·菲尔德曾用诗一样的语言对电影剧本的特质提出了诘问。^①

电影剧本究竟是什么？要弄清这个问题，先要了解一部电影的创作过程。

一部电影的诞生，是由编、导、演，摄、美、录，服、化、道和剪辑等集体创作而成的。从最早的构思到最后的发行放映，至少包括如下几大环节：

策划—进行剧本创作—报送选题—前期准备—现场拍摄—
后期制作—送审—宣传—影片和衍生物的营销

策划：一部影视作品的产生，在现代文化工业的背景下，往往需要几千万甚至上亿的投资。投资的赢利，是任何影视作品制作时必须考虑的基本前提。为此，作为影视作品制作的第一项重要工作是选题策划，即制片人（或制片人与编导）根据社会和观众的需求（市场调查）共同研讨选题，评估选题所需投

^① [美]悉德·菲尔德：《电影剧本写作基础》，钟大丰、鲍玉珩译，中国文联出版公司1985年版，第6页。

资和产出的效益。制片人的主要工作是负责影视剧制作前的资金筹集、作品完成后的发行和资金偿还。制片人根据策划方案，寻找发行商投资，也可以提出创意，为制作单位完成“包拍”计划。制片人是一部影视作品制作的实际组织者。

组织剧本创作：通过策划确定了选题之后，由生活体验丰富、艺术功底深厚的编剧创作（也可以购买成熟的剧本）；或购买已出版的文学作品，请职业编剧改编成影视剧本。这是实做与选题的对位，通过剧本创作，产生制作蓝图，制片人据此确定是否达到了选题策划的意图，并以剧本为基础对播出单位进行调研，再次评估选题的社会效益与经济效益。这一阶段，编剧的地位十分重要。编剧的主要任务是准备剧本，工作内容包括：创作大纲，其内容应当包含主要情节；根据大纲完成剧本；根据制片人和导演的要求，完成最后的分镜头剧本。如果制片人 or 导演对编剧不满意，可另请编剧修改剧本，但要处理好编剧版权问题。

报送选题：按照国家广电总局的要求，任何影视作品制作单位在实际投拍前，必须履行严格的选题申报程序。选题立项后，才能进行作品的制作。选题申报分重大题材和一般题材两种，重大题材由国家广电总局重大题材办公室组织专家进行评审，制作单位须提交完整的剧本，必须评审通过后才能制作；一般选题只需提交一个简单的剧情梗概，即可完成选题备案。

前期准备：准备工作包括安排预算，确定主创人员、监制人员，制片主任编制预算，采景置景、挑选演员并试镜、完成摄制组的组建等。制片人和导演按时完成拍摄计划，这不仅关系到拍摄进度，而且关系到影视作品制作的实际投入。制片人这时必须要控制好样本成本，这主要是由两部分组成：线上成本——购买版权的费用与编剧、导演、主要演员的酬金；线下成本——其他工作人员薪酬、拍摄费用、剪辑费用、宣传保险费用。

现场拍摄：根据预先制订的计划，按照拍摄周期和日程，进入现场拍摄。

后期制作：对现场拍摄的素材进行剪辑加工；同时录制音乐、音响效果（需要后期录音的台词等）；胶片洗印。

送审：完成片通过（或经过修改通过）取得发行放映许可证。

宣传：主要包括制作预告片、安排新闻报道、散发剧照海报、发布媒体广告等。

营销：采取一次卖断或分成方式将影片交发行商放映；授权制作、出售影碟、图书、画册等衍生产品。

在一部电影的诞生中，不仅包含了电影编剧的创作，还包含了电影导演从

文字到视听形象的二度创作以及集体创作。电影剧本作为电影制作的基础，决定了它的主要功能是为影像工作者提供一个实际操作过程的蓝图，而不是提供一个可供阅读的文学作品。悉德·菲尔德曾一再强调电影剧本的基本概念：“它既不是小说，也不是戏剧……而是由画面讲述出来的一个故事。”

“一个电影剧本就是一个由画面讲述出来的故事。”（“画面”一词译文有欠准确，英文是 image，亦即“视觉形象”，我们在这里采用中国影视界的一个习惯用语。）用画面讲述故事，就意味着要把剧本中所提到的或讲出来的故事加以视觉化。北京电影学院周传基教授认为，好莱坞从来都是以电影的本体为依据，用视听语言来讲故事，用电影本体来发财的，是靠调动人的视听幻觉来吸引观众的。因此，它的电影剧本所强调的就是：

要给剧本以视觉的幅度。

应该把戏中所提到的或讲出来的事件加以视觉化。

场景是你用活动影像来讲故事的地方。

从视觉上把故事安排得更紧凑。

要写一个富于视觉动力的段落。

主人公走出一家银行，是一个故事；如果跑出银行，那就是另外一个故事了。

我一向花四十分钟读一个剧本，我是在脑海里“看”，而不是从文学风格或内容的角度去读它。

电影是一视觉媒介。你必须设计从视觉上去揭示人物的矛盾冲突。

电影是一视觉媒介。剧作家的责任就是选择一视觉形象或画面，用电影化的方式使他的人物戏剧化。

每一个人物都应从视觉上显示出一种个性。

一个房间的布置必须在房间主人出现在其中以前，就让观众了解到他的性格。

一个人的行为，而不是他的言谈，表明了他是一个什么样的人。

每一个画面都在讲一个故事，种种画面和影像揭示了人物的各个方面。

肉体上的跛——从视觉上——衬托出精神上的特点。

任何场面都处在特定的空间和特定的时间中，而电影的空间是由光和声来塑造的。

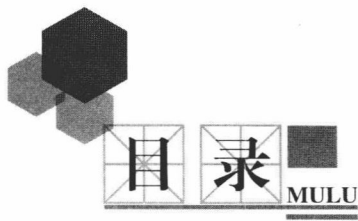
周传基教授曾把电影剧本的视觉性和画面感强调到无以复加的地步，他一

再提醒初学者：电影剧本只是未来影片的一个蓝图，而且是一个可视的蓝图。

著名电影导演张艺谋在看完刘震云的小说《一地鸡毛》后曾感叹了一声“太电影了”，这句感叹曾被一些文艺批评家斥为语焉不详、文理不通。事实上，这位摄影师出身的中国导演正是“在脑海里‘看’，而不是从文学风格或内容的角度去读”这部小说，在看的过程中已经把小说中的故事、人物、场景加以视觉化了。

电影剧本的内容和形式区别于一般文学作品的特点就是其可视性，即它运用画面与声音组合的思维逻辑来叙事和表意。电影剧本在写作过程中，必须具有独立的视听思维，自觉地把用文字叙述的故事、人物、场境、意境在脑海里转换成画面。

在一部电影的创作中，电影剧本是将要诞生的这部电影的一个蓝图，是一个可视的蓝图。犹如一座建筑物的设计蓝图一般，未来的建筑物是恢宏、雄伟，还是精巧、灵动，全在于蓝图设计者的构想。



第一章 主题与人物	1
第一节 主 题	1
第二节 人 物	12
练 习	25
第二章 故事与情节	26
第一节 用影像讲一个好故事	26
第二节 情节与故事的关系	34
练 习	40
第三章 剧情模式	41
第一节 电影剧作的传统模式	41
第二节 对传统模式的遵循、演变、突破	42
第三节 影视剧作的新模式实例	49
练 习	51
第四章 结构模式	52
第一节 结构的基本要素	52
第二节 结构的一般原则	76
第三节 彰显冲突——戏剧式电影结构之核	80
第四节 其他剧作结构	85
练 习	104
第五章 语言模式	105
第一节 叙述性语言	105

第二节 有声语言	109
第三节 潜台词	118
练 习	122
第六章 剧作的一般技巧	123
第一节 悬念	123
第二节 误会	131
第三节 巧合	133
第四节 突 转	139
第五节 伏 笔	142
练 习	144
第七章 改编的艺术	145
第一节 文学作品改编为影视作品的可行性	145
第二节 完成从文字形象到银幕形象的转换	155
第三节 文学作品改编为电影的方式	159
第四节 改编的基本原则	173
练 习	175
第八章 影视剧作的区别	176
第一节 概 说	176
第二节 题 材	183
第三节 叙 事	186
第四节 对 白	193
练 习	201
附 录 乔治·普罗蒂的 36 种戏剧模式	202
参考文献	212
后 记	214

第一章 主题与人物

电影剧本是继叙事、抒情、戏剧等传统文学类型之后出现的一种新文学类型。最早的故事片是没有剧本的，有的只是存在于摄制者头脑中的构思，后来逐渐从条纲、幕表发展为剧本。电影剧本具有叙事和造型的两重功能，以画面讲故事是其最大的特征。剧本中主题和人物这两大元素是“树立视觉形象”的根本。在一部电影中，主题需要剧情来体现，剧情需要人物来完成，人物的目标追求和情感发展通过动作来表达，在这一过程中，故事主题完成了拓展与升华。

第一节 主题

一、主题——剧作的灵魂

在教学实践中，笔者不止一次地碰到过学生在完成影视短剧、微电影等作品后说，不知道自己这部作品的主题思想是什么，需要老师帮助阐述其影视作品的主题思想。实际上，在影视教学实践中的确存在着一个对主题的寻找和表达问题。一般认为一部电影的主题应该是明晰的、单纯的，然而大量的现代、后现代电影文本的主题却是模糊、含混、潜隐和多义的。如《广岛之恋》《去年在马里勃巴德》《野草莓》《印度之歌》《精疲力尽》《八部半》《奇遇》《发条橙》《罗拉快跑》《低俗小说》《盗梦空间》《云图》《重庆森林》《大话西游》《太阳照样升起》等现代、后现代电影文本的主题便具有模糊性和多义性，很难让观众明晰作品主题之所在。日本著名导演黑泽明的电影《罗生门》，便是用多视点叙事表达了多义的主题。影片是通过三个象征性人物对一桩不可思议的强奸案进行文本叙事的，由于探求隐私心理的驱使，打杂儿对事件不断追问，并在追问过程中将事件的参与者和旁观者引入文本，把整个故事的发展情节有机地联

系起来，为多视点的叙事方式提供了一个合理化的平台。而这个平台由于人物身份的独特呈现出内涵意义的多样性。故事的情节先由卖柴人的叙述展开，即对各种象征性人物在各自的表述中的虚伪道德外衣下的价值寻找。这是影片的第一个视点，讲述者的身份为一般平民，其象征意义和出发点是平民的道德价值观。文本结尾处买柴人的“修改版”，正是通过该视点提供了鉴别整个事件真假的判断依据，还原了事实的真相，揭开两个男人的懦弱、胆怯和自私以及女人虚伪的真面目。但该视点也给打杂儿一个对卖柴人进行道德解构的机会与理由，使卖柴人在不断的追问下，默认了自己不想惹火烧身而在官署面前故意遗漏了一段情节所带来的贪婪或杀人嫌疑，毫无遗漏地解构了作为平民角色的道德价值走向。

第二个视点是行脚僧，从宗教情感的角度叙述武士金泽武弘和妻子真砂的关系，提供了情节发展的开头，并给予故事一定的宗教关怀。其象征意义为宗教上的对终极价值的追问，表现为对客观真理的执着，对怀疑主义的恐惧，对人类美好情感的怀念与记忆。行脚僧第一次叙述结束后，就以一种无奈的表情感叹说：“人的生命就像朝露一样短暂。”此后便用一种不可思议的神态不断重复着那句“真是不可思议”。在每个人都为自己寻找合法外衣的情态下，虽然让观众感觉到他非常迂腐，但行脚僧始终代表着编导的宗教情怀。特别是最后一场“新生”场景的设计，不仅肯定人的同情心，蕴涵了宗教在虚伪道德之间探求真理的尴尬，也为宗教挤出了一条生存的夹缝，即行脚僧的“我又可以相信人了”。影片隐约地从宗教角度来关怀人类，从宗教的情怀来叙述这样一个违反社会正常伦理规范的事件，暗含着宗教情怀能够解决和清除人世伪善的幻觉，于是宗教成为影片编导真正予以肯定的价值观。

第三个视点是强盗多襄丸根据自己的主观看法提供的。他从抬高自己形象的角度来讲述这个故事，这是一个社会伦理制度以外的视角，象征着对社会理性的反抗和原始生命形式的展现。但由于社会规范的排斥，这个角色在多襄丸的叙述中游移在英雄与强盗的角色定位之间。

第四个视点是以一个暴行受害者的角度来叙述的。武士之妻始终强调自己的不幸，把日本传统女性在暴力事件中的真切感受作为事件的重心。日本社会传统价值观对女人的要求与武士之妻在事件过程中的暧昧表现产生了巨大的冲突，即女性的本能欲望与社会规范的冲突。整个事件中，伦理观念的两难选择成为武士之妻关注的焦点，用她自己的话则是“像我这样一个无依无靠的可怜女人该怎么办才好哇”，并以此掩盖事实的真相，铸造自己的道德面具。

第五个视点是从另一个受害者——武士的角度来呈现的。为了掩饰妻子被当面羞辱而自己无能为力的事实，武士讲述了一个为了声誉而自杀殉道的完美道德故事，并借助它来掩盖自己的无能与懦弱，维护作为男人虚伪的自尊，于是美化自己与赞美妻子是他当时语境的唯一选择。

第六个视点是由摄影机形成的观众视点，即摄影机视点。这个视点旨在提供与驾驭框架故事和内含故事，把这些故事显示给观众，让观众去进行价值判断。故事画面由俯拍开始，镜头慢慢进入谈论案件的框架故事中，并通过框架故事中叙事人对人类道德问题的诘问，把故事带入观众的视野，让观众充当价值判断的主角。这是一个建构在框架故事中的隐形叙事视点，它的设置是通过摄影机的运动和观众对案件的审视来完成的。

《罗生门》中多个视点的运用不仅促成了故事情节的发展，而且为故事中的角色塑造和主题表达提供了深刻的内涵与丰富的象征意义。

可以说，在当下的现代和后现代电影文本中充盈着主题表达的含混、模糊和多义。一些学生拍摄的微电影文本中也具有这种现代或后现代模糊和多义特点，如一些学生拍摄的短片包含天马行空的想象和超乎内容之上的形式感，让观众难以抓住影片的主题。尽管我们赞许影视创作中这种天马行空和多维度的影像表达，然而对于初学者来说，对影视主题的表达最好是单纯和明晰一点。因此，在这里有必要对影视剧本主题进行阐述和辨析。

影视剧本的主题即主旨，又称主题思想或剧作之立意。

一般来说，任何艺术作品都有其主题。音乐，有对主旋律的显示、重复、变奏、展开、对比、再现；舞蹈，有基调动作的重复、发展、变化，不同的感情节奏（速度、力度）的处理；美术，无论写意的或写实的，都是以塑造静态视觉形象来反映社会生活。所有文学理论的书中都把主题作为一个重要元素，称之为文艺作品的“灵魂”。

那么，又该怎样理解影视创作中的主题呢？

1929年，苏联著名导演普多夫金在《论电影的编剧、导演和演员》一书中谈论电影剧作主题时说：“主题是一个为各种艺术所共有的概念。人类的每一种想法都可以成为作品的主题，电影像其他艺术一样，对主题的选择是没有界限的。唯一的问题是它对于观众是否有价值。”如果说，主题是生活暗示给作家的一种思想，那么主题也是影像暗示给观众的一种启示，剧作中的人类行为和社会形态与它所影射的现实世界息息相关。作为生活的创造者，观众从影像里获取的价值就在于它是否能够提供一种思想的启发、情感的填充以及潜在的心理认同。这是一部电影是否成功的关键所在。

法国著名电影导演雷内·克莱尔把电影主题称之为“视觉的主题”^①，认为“在一部影片中，画面是唯一的叙述手段”^②。这一论点无疑是对电影艺术形式的一种强调。

普多夫金认为，“主题既经确定以后”，“编剧就要进入通过剧情来处理主题的阶段”。“在这一阶段，作者必须已经清清楚楚看到了未来作品的形式。”“如果忽视这一点在电影工作中的重要性，那就可能发生素材不适合于造型的处理，以致不能表现出来的情况。”^③为了强调造型对于体现电影主题的重要性，他还专门总结出了一段话：“小说家用文字描写来表述他的作品的基点，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地浮现在他的脑海。此外，他还要学会掌握这些形象，学会选择那些在他脑海中显得最生动和最明确的形象。他必须像作家掌握文字和戏剧家掌握对话一样来掌握他的形象。”^④编剧必须具有“像”的造型思维，并以此为基础，实现主题的转变与表现。

李·R·波布克认为，一部影片的主题不必是某种“教义”，甚至可以不是某种观点。对一个剧本来说，它非常可能仅仅提示某种情调；后来这种情调变成主题……而成为拍摄影片的指导力量。

日本导演山田洋次认为，写剧本当然需要技巧，但只要主题明确，技巧地位就是微乎其微。

悉德·菲尔特的说法就不同了，他认为：“当我们谈论电影剧本的主题时，我们实际上谈论的是剧本中的动作和人物。动作就是发生了什么事情；而人物，就是遇到这件事情的人。”“以《邦妮与克莱德》为例，它讲的是大萧条时期，克莱德·巴巴罗罪帮在美国中西部地区抢劫银行以及他们终于落网的故事。动作和人物，这是使你的一般化想法成为特殊的戏剧化前提的要素。”“每个故事都有明确的开端、中段和结尾。在《邦妮与克莱德》之中，开端把邦妮与克莱德相遇以及他们结成罪帮戏剧化了。中段叙述他们抢劫几家银行，警察在追捕他们。在结尾处，他们被社会势力所制服并且被打死。这里有建置，有对抗，

①② [法]雷内·克莱尔：《电影随想录》，邵牧军、何振金译，中国电影出版社1981年版，第95、89页。

③④ [苏]普多夫金：《论电影的编剧、导演和演员》，何力译，中国电影出版社1980年版，第21～22、22页。

有结局。”^①人物的动作发展出剧情，主题则通过剧情得以体现，而剧情必须用造型的素材去表现，强调的仍然是视觉性。

这听起来好像有点儿标新立异。其实，把主题理解为动作和人物的观点，早已有之。

清代戏曲家李渔（笠翁）在《闲情偶寄》中曾说：“古人作文一篇，定有一篇之主脑。主脑非他，即作者立言之本意也。传奇亦然，一本戏中有无数人名，究竟俱属陪宾。原其初心，止为一人而设。即此一人之身，自始至终，离合悲欢，中具无限情由、无穷关目，究竟俱属衍文。原其初心，又止为一事而设。此一人一事，即传奇之主脑也。”所谓“立言之本意”，不妨理解为作者要表达的思想；而“一人一事”，不妨理解为主要人物和主要事件。李渔又说：“‘重婚牛府’，即作《琵琶记》之主脑也；‘白马解围’，即作《西厢记》之主脑也。”这里，主脑显然指的是动作和人物。

虽然李渔把主脑究竟是中心思想还是中心事件混淆了，但与悉德·菲尔德却不谋而合了。

如果将主题与思想分开来说，那就是：主题——剧作者所写的主要事件和主要人物（动作和人物）；思想——剧作者在表现主要事件和主要人物（动作和人物）时，所持的态度、观点、主张，即倾向性。这样，也许就可以把上述看似不同的诠释进行合理的解读了。

二、剧本主题寻找与表达

高尔基为主题的生产下过一个很好的定义：“主题是从作者的体验中产生、由生活暗示给他的一种思想，可是它聚集在他的印象里还未形成。当它要求用形象来体现时，它会在作者心中唤起一种欲望——赋予它一个形式。”^②这里，主题不是一个抽象的概念，是经验同生活撞击后的产物。这一表现意向需要作者以鲜活的形象去丰满它，以最合理的“形式”去满足心中欲望的实现。高尔基的定义包含着这样几层意思：第一，主题来源于生活、经验；第二，它从生活、经验（即一般所谓“素材”）中感动、聚集、思考后（即一般所谓“题材”）唤起作家表现的欲望；第三，必须赋予它一定的形式。主题不是从政策的条条框框和抽象的哲理概念中找出来的，而是生活、经验在作家头脑中的反映，使

① [美]悉德·菲尔德：《电影剧本写作基础》，钱大丰、鲍玉珩译，中国文联出版公司1985年版，第9~19页。

② [苏]高尔基：《高尔基文学论文选》，人民文学出版社1959年版，第296页。

作家“不吐不快”的东西——但又不是直接说出来、讲出来的，必须通过一定的形式——形象展示出来。

霍华德·劳逊也有类似的看法。他说，主题是“作家经验积累和思考研究后，逐渐孕育出来的”。

悉德·菲尔德则明确指出：“怎样寻找主题？生活积累、调查研究，采集资料，从报章杂志、道听途说中都可以找到主题……你知道得越多，你可能传达的就越多。”

剧本的创作正是这样。张弦在采访中发现贫穷的农村青年觉得只要认识“男”“女”二字就够了，于是写出了《被爱情遗忘的角落》。山田洋次在火车站听到一个刚出狱的男子给家人打电话，从中受到启发，写出了《幸福的黄手帕》。李一清在采访中发现一个好支书吃官司的故事，写出了小说《山杠爷》，导演范元在此小说基础上创作了获得金鸡、百花、华表三项大奖的著名电影《被告山杠爷》。德·西卡、德·桑蒂斯则是在二战后意大利到处都是失业者的社会现实中，找到了《偷自行车的人》和《罗马 11 时》的主题。

对于初学影视剧本写作的人来说，如何去寻找主题，亦是一个难点。

19 世纪后期，英国著名作家罗伯特·路易斯·史蒂文森说：“写小说有三种方法，第一，或者你先把情节定了，再去找人物。第二，或者你先有了人物，然后去找这个人物的性格发展上有关的必要事件和情节。第三，或者你先有了一定的环境与气氛，然后再去找出可以表现或实现这环境和气氛的行为和人物来。”

史蒂文森关于小说构思的三种途经的论述，“五四”运动以后在中国小说界不断被引用。并由此引申出短篇小说三分法：“发生动作感应者、发生人物感应者和发生环境感应者”，即以情节为中心、以人物为中心和以环境为中心。

针对当下中国电影的创作实际和影视教学实践需要，以及根据影视剧本写作经验，笔者认为在影视剧本的创作中，对主题的寻找完全可以借鉴史蒂文森关于小说构思的三种途经，即是从情节或故事中去寻找主题、从人物去寻找主题、从环境去寻找主题。

1. 由故事去寻找主题

大千世界、无奇不有。现实生活充满无数个或悲或喜、或动情或诡异、或生动传神或匪夷所思的故事。如果把主题看作影视剧作者所描写的主要事件和主要人物的话，那么现实生活中众多的故事就可以构成寻找影视主题的素材。诚如悉德·菲尔德所言：“生活积累、调查研究，采集资料，从报章杂志、道听

途说中都可以找到主题……你知道得越多，你可能传达的就越多。”在影视剧本创作教学中，教师常常告诫初学者，不要去硬编一个影视故事（主题），而要报纸杂志、道听途说甚至各大网站去寻找一个自己能够驾驭和进行影像表达的有意义的故事（主题），这样创作的影视作品会收到事半功倍的效果。例如，从媒体报道过的大学生马加爵杀害四位室友的事件中，完全可以挖掘出一个有着社会心理层面和精神分析内蕴的犹如美国电影《沉默的羔羊》一般的惊悚电影主题。

“香港新浪潮电影”运动的主将严浩导演的电影《天国逆子》，在1994年东京国际电影节上获得最佳影片奖，是香港有史以来第一次入围奥斯卡影展的影片，主演斯琴高娃因此片获最佳女主角奖提名。这部电影取材于一个真实的新闻事件，一个长大成人的儿子凭借幼年时的记忆，告发母亲犯有弑夫的罪行。通过深入采访当事人，编剧王兴东在这个故事的影像塑造中，对将孝道作为最高美德的中国传统伦理进行反思，并且对传统文化进行本质性的发问。影片故事梗概如下：

小学关校长的妻子凤英不堪忍受丈夫的虐待，同救过她和儿子性命的林场工人有了私情。凤英为了摆脱丈夫的魔爪，在丈夫的饭里下了毒药，没想到却被14岁的儿子关键看到。十年后，关键欲为父申冤，状告母亲谋杀父亲。这一举动不被他人理解，关键和凤英都承受了巨大的心理折磨。经过一系列的斗争，凤英最终还是被自己的儿子送上了断头台。

不独在新闻事件中，我们亦可以在网络中去寻找适合影视表达的有意义的故事。两年前，笔者从新浪网上读到一个印度乡村红蝙蝠吸血杀人的真实故事，便构思了一个具有悬疑惊悚主题的电影故事《魔蝠》，当然这个电影故事的背景被移到了中国西南山村中一个具有百年历史的天主教堂之中。电影梗概如下：

一个古老的村庄流传着一个关于闹鬼教堂的故事，很多大胆的青年都与村庄饭店老板打赌欲证明这一切都是子虚乌有。然而他们都没有在教堂里安然地度过一夜，全都神秘死亡。直到一年夏天，古村迎来了一位拖着一口铁箱的干瘦老头，他不顾村民和饭馆老板的劝阻执意要在山上的教堂里睡一夜，欲揭开“闹鬼教堂”之谜……

七年前坐火车长途旅行时，在一张为打发时间而购买的小报上，笔者看到

了一则民国时期新疆一处绿洲村庄里有鬼魂游荡的奇闻轶事，回来后稍加改编便成了这样一个具有惊悚主题的电影故事《魔地》：

20 世纪中叶，中国北方某城市。几位职业不同、身份各异的客人被神秘的请帖聚集到一处餐厅。他们互不相识，甚至从来没有见过面。几个人发现他们有唯一的相似处：就是 20 年前先后到过一个叫达梅孜克（维吾尔语，意为：魔鬼之域）的地方，他们回忆起了在“魔鬼城”的离奇经历：鬼魂、尸体、葬礼等恐怖的经历让他们对这次聚会的感到不寒而栗，故事围绕着“达梅孜克”之谜缓缓展开……

对于影视剧本编剧而言，在直接与间接的现实生活体验中寻找具有意义和有市场价值的电影主题应成为一种自觉。

2. 由人物去寻找主题

在当下中国影视创作中，以真实的英模人物作为影视主题的影视作品是主旋律影片一个重要组成部分。《焦裕禄》《蒋筑英》《孔繁森》《钱学森》《邓稼先》《杨善洲》《生死牛玉儒》《任长霞》等众多现实英雄的影像重塑中，使我们找到了家国情怀、奉献精神、英雄情结等主题的表达。除了英模人物，影视剧中更多的是从普通人物形象中寻找主题。如《二嫫》《九香》《法官妈妈》《黑骏马》等影片就是从忍辱负重的中国女性身上去寻找感人至深的“母爱”主题。

在影视剧本的创作中，常常有这样一种情况，并不是一个故事或一个情节感动了创作者，而是现实生活中和阅读中的一个人物所具有的与众不同的独特气质、独特性格和独特经历打动了创作者，于是创作者在对这个人物的影像表达中寻找了影视剧的主题。在十年前，笔者曾经采访一个年轻诗人激情杀人的案件，便写了一个名为《青苹果的剖面》的电影剧本。这个诗人杀人犯的形象比越南陈英雄导演的《三轮车夫》中那个梁朝伟扮演的诗人黑社会老大的形象还要早。《青苹果的剖面》电影故事梗概如下：

西蓉市接连发生三起恶性杀人案，警方通过现场勘查，发现很多奇怪的现象。凶手是什么人？他连续杀害三个手握实权的领导干部，到底出于什么动机，其目的又是什么？调查中，警方掌握了一个情况：去年建行一个名叫江梦云的信贷员，因为违规发放巨额贷款，在组织调查时，跳楼自杀了，而有关她自杀的各种传闻，使整件事显得扑朔迷离。而三名被杀的领导干部，在去年的贷款事件中，似乎都曾染指……正在此时，本市利税大户，头上有着无数光环的女强人李亚琴