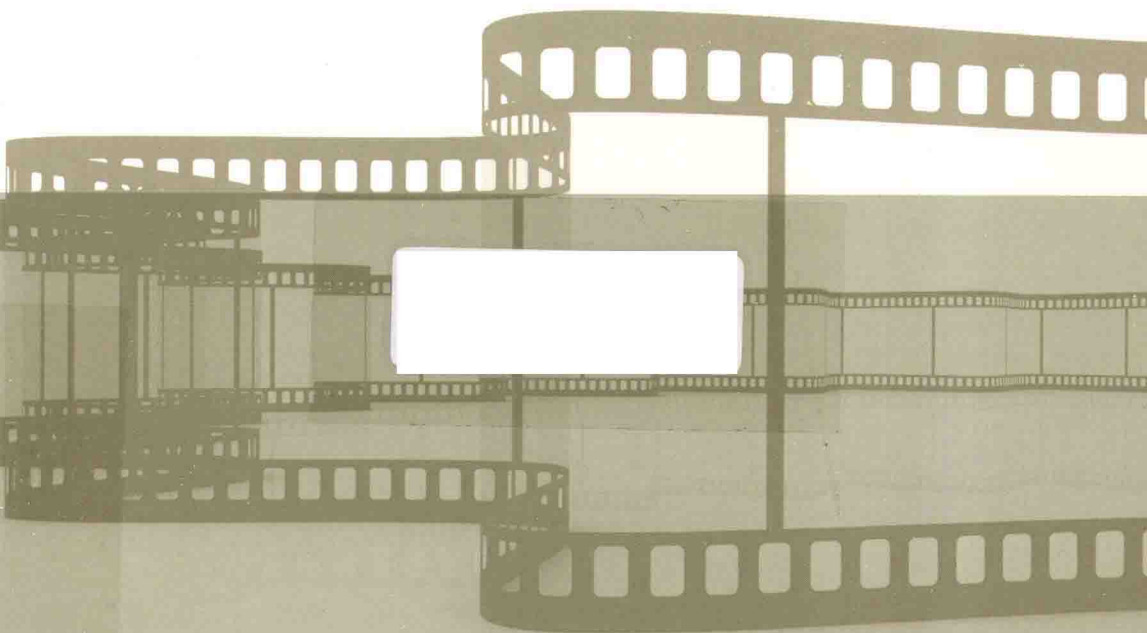


上海戏剧学院  
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

规划建设教材

# 电影编剧九讲

厉震林 濮波 / 著



文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

 上海戏剧学院  
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

| 规划建设教材

# 电影编剧九讲

厉震林 濮波 / 著

文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

电影编剧九讲/厉震林, 濮波著. —北京: 文化艺术出版社, 2015. 4

ISBN 978-7-5039-5981-3

I. ①电… II. ①厉… ②濮… III. ①电影编剧  
IV. ①I053. 5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 070464 号

电影编剧九讲

著 者 厉震林 濮 波

责任编辑 胡 晋

装帧设计 姚雪媛

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 [www.whyscbs.com](http://www.whyscbs.com)

电子邮箱 [whysbooks@263.net](mailto:whysbooks@263.net)

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2015 年 8 月第 1 版

2015 年 8 月第 1 次印刷

开 本 700 毫米×1000 毫米 1/16

印 张 23

字 数 340 千字

书 号 ISBN 978-7-5039-5981-3

定 价 46.00 元

---

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

# 序

王兴东<sup>①</sup>

“在任何情况下，剧本都掌握着一部影片诞生的钥匙。”

“剧本是电影制作的骨架。无论从电影放映情况来看，还是从艺术问题来看，剧本是电影的中心。”

“一部影片的所有影像是根据剧本表现出来的。剧本上写着创作中所有的问题。”

以上是日本著名编剧和导演新藤兼人在《电影制作经验谈》<sup>②</sup>中回答“剧本是什么”时所下的定义。我见过新藤兼人先生，对于他的理论经验不存疑问，而是倍加重视，皆因新藤兼人创造了世界电影的奇迹，98岁还自编自导了反战影片《一张明信片》。更加伟大的奇迹是，由他自己写剧本、自己导演和自己公司制作的电影竟然有49部。这位百岁电影老人虽已辞世，却用自己一生自编自导的电影证明了一个真理：剧本是电影的命根子，电影大门的钥匙掌握在编剧手里。这个至今不可动摇的真理，无论什么大腕导演、超级明星，还是资本大亨，必须遵从，凡想创造电影，必须寻找这把打开电影之门的钥匙。

读过由上海戏剧学院厉震林教授与濮波博士编写的《电影编剧九讲》之后，我第一感觉就是这是一把打开剧本写作之门的钥匙。作者是资深的戏剧学院老师，是从事剧本写作的学者。因此，这本书旁征博引，对于各种电影剧作理论的创新流派都做到了综合梳理，并清晰而有层次地按照课程递进的方式，围绕电影剧本的写作过程，设立九个讲座题目，如同九把钥匙为初学者或者创作者开锁解惑，并指出必然的创作规律，无疑是多年

① 王兴东：中国电影家协会副主席，中国电影文学学会会长。

② [日]新藤兼人著，张加贝译：《电影制作经验谈》，北京，中国电影出版社1991年版。

教学经验积累和授课使用并赢得学生们喜欢的教材。因此，对于那些没有机会进入专业学校而想从事剧本创作的人，是学习写作电影剧本的钥匙。

书中引用了瑞典著名导演英格玛·伯格曼关于进入电影房间的评价：“初看塔可夫斯基的影片仿佛是个奇迹。蓦然我发觉自己置身于一间房间的门口，过去从未有人把这房间的钥匙交给我。这房间我一直都渴望能进去一窥真实，而他却能够在其中行动自如游刃有余。我感到鼓舞和激励：竟然有人将我长久以来不知如何表达的种种都展现出来。我认为塔可夫斯基是最伟大的，他创造了崭新的电影语言，捕捉生命，一如倒映，一如梦境。”

电影的房间也是上锁的，进入电影的房间必须要先推开电影剧本之门，电影房间里神秘的一切都是由编剧设置好的，若想一窥真实，必须先从编剧手里找到钥匙，才能打开剧本的大门，进入电影的房间。

我认为打开电影剧作之门需要四把钥匙，一是编剧必须先有开解生活之门的钥匙，从现实生活中发现题材、故事和人物，提炼社会普遍关注的问题，洞察社会尖锐的矛盾冲突，有话要说，有情要写，才能有剧可做；二是发明形象如同科学攻关一样，无论是人物的和动物的形象，找到打开它们情感世界的钥匙，才能刻画并酝酿出新的文学形象，成为电影从未使用过的故事内容；三是剧本创作的经验和理论的钥匙，这本书里都是解开写作上的枷锁，让人物和形象在危机、冲突、悬念和意外中产生力量而冲击人心，能够让人笑声不断，泪如泉涌，或者久久不能释怀的方法；四是我见过许多在北京闯荡以写剧本为生的自由职业者，面对难题，拒之门外，愁眉紧锁，弃之而去。真正想写成剧本的人，是站在门前不离钥匙孔地转动着钥匙，甚至几年时光，终于掌握了剧作钥匙中的钥匙——毅力。

### 一、掌握剧本的钥匙就是掌握电影的主权

2007年底到2008年4月，美国影视编剧工会举行了大罢工，好莱坞产业全面瘫痪，造成36亿美元的巨额损失。这个不争的事实告诉我们，编剧和作家掌握着影视产业的第一把钥匙，没有作家与编剧笔下的文学形象，再先进的高科技手段也无用武之地，作为具有著作权的文学创意的剧本，是电影产业的命根，是产业的基础，是拉动这个产业的火车头，作家和编剧是这个产业的第一生产力。一句话，文学形象是电影文化产业的核

心能源。

文学形象的创造不仅诞生了电影形象，衍生了整个文化产业，不朽的生动感人的文学形象不仅为电影提供资源，也为动漫、广告、网络等等产品形式，构建了产业链条。

电影产业说到底是依靠文学形象而发展的，英国作家罗琳笔下的哈利·波特，连续拍了8部电影，创收80多亿美元，创造了全球电影产业的奇迹。我们虽年产700多部电影，鲜活生动的人物形象匮乏，原因是我们对文学形象重视不够，没有尊重的态度去创造与设计人物形象，做活一个形象，养育一个市场，创造一个人物，拉动一个产业。日本人用26年拍摄了48部寅次郎的电影，寅次郎的形象成为日本家喻户晓老少喜欢的人物，东京建成寅次郎的文化村。近年来，中国动漫推出喜羊羊和灰太狼的形象，这是一个可喜的成果，那么如何培育、发展和保护，让中国品牌健康地成长为世界所接受的卡通形象，这是一道可喜的前景。

当代世界，在全球化的消费社会中，推崇创新、推崇个人创造力、强调文化艺术对经济发展的支持和推动。作为创意产业的电影文学形象，始终成为文化产业的核心内容和核心竞争力。作家和编剧的作品，只有进入了市场孵化器才能体现其知识产权的社会价值，首创性和原创性一直被作为知识产权贸易的大生意操作和经营。随着文化产业规模的壮大，越来越依靠作家的原始创意。在全球文化消费中创造的效益中，我们不难看到，无论是电影、电视、网络等媒介产业的生存竞争，都取决于“内容”的创造和消费，内容为王，创意制胜，文学形象是创造电影的核心内容，是发展电影文化支柱产业的支柱。

## 二、电影产业的危机是内容原创的危机

尽管月饼包装盒做得镶金镀银超级豪华，但人们最终吃的是月饼。当下我们的电影充满着浮躁和浮华心态，高投入、高科技和高成本，追求拍摄宏大场面，豪华阵容，看过眼前一片浮丽，只有刺激感官，却不能打动人心。对于这类人物苍白、内容肤浅的影片，观众大呼上当，其根本原因就是没有文学形象，缺少思想。

作为大众文化主餐的电影，“炒作高于制作，制作大于创作，创作轻视原作”。“忽如一夜春风来，所有经典全重拍，四大名著再翻版，观众又

吃回锅菜。”炒回锅肉，吃回头草，改编老电影，翻拍旧故事，嚼别人嚼过的馍，甚至买外国的电影版权重新包装，题材跟风一片，样式模仿一窝，暴露了原创能力不足，自主创新疲软。缺乏原创力，丢失文学性，是无法发展文化产业的！

事实证明，没有文学家和剧作家的智力成果，就没有影视产业的一切能源。就电影而言，没有文学形象作为影视产业的核心动力，就没有影视产业可持续性的发展。

美国电影艺术和科学学院主席希德·甘尼斯说：“尽管电影艺术制作技术一直在不断变化，但‘讲故事’的原则没有变，从古希腊时代起，人们就一直在‘讲故事’，电影还是要遵循‘讲故事’的原则，还是要讲究如何打动观众，要依靠讲故事的技巧牵动人们的喜怒哀乐！”面对原创剧本的危机，在主张原创的同时，这本书也谈到了如何将其他作品改编成电影剧本的问题。

### 三、剧作的钥匙必须打开创造形象之锁

当文化产业已经尊称内容为王之时，从事文学创作的人才自然就是第一生产力，他们既是产业能源的开掘者，也是掌握产业之门的金钥匙。就电影而言，缺少好剧本是世界电影产业共同的危机。

自主创新的文学形象一旦成为了竞争的核心内容，就如同工业能源的石油竞争一样严峻。没有核心能源就没有发展的动力，保护他们的文学创作成果——人物形象，才能孵化成为产业成果，才能在市场上做活做大做强的产品形象。市场向所有作家和剧作家表明，谁创造了形象谁就创造了市场。

培养优秀的编剧就是培养一流的创新型人才，这是一项艰巨复杂的流程。因此，《电影剧本九讲》第三讲中关于视觉的人物的创造，提出了很有价值的方法，剧本是以人为本的艺术，电影也离不开人物，由此，这是培养创造人物的创新人才的教科书，是一切想进入电影大门的电影爱好者的向导。

只有造就出优秀的编剧，才能创造出优质的剧本。没有优质的剧本，就没有电影产业的基础。为造就优秀的编剧，全社会必须给予良好的生态环境，尊重编剧的创新成果，提升编剧的价值和地位，保障编剧的一切权

益，让全社会都看到这是一个光彩并值得尊敬的职业，让学习和从事影视编剧的人享受到创作成果带来的社会价值和经济价值，不要让人看到从事这项幕后创作因遭遇冷淡歧视而变得人数越来越少，这样荒芜的剧本大地因无人耕耘而更加荒芜了。从维系这个产业的发展来说，由于编剧是最需要创新，最需要意志，最需要付出辛劳，因此最需要我们去尊敬和奖励，使从事编剧工作的人才与学者在尊重中越来越多地投身于默默无闻的艰苦写作中，并在激烈的竞争中出精品。如果我们的影视产业拥有源源不绝的核心竞争力，何愁产业不兴事业不旺呢？

#### 四、由生活打磨的钥匙才具有万能的神力

迄今大陆导演在冲击奥斯卡的竞争中不及亚洲的日本和伊朗，由小山薰堂编剧、泷田洋二郎导演的《入殓师》，伊朗法哈迪自编自导的《一次别离》都将奥斯卡奖摘到手里。《入殓师》成本1400万人民币，《一次别离》才230万人民币，胜过中国几亿投资的影片，说明了什么？决定影片成败，不是高投入，不是高科技，不是大场面，也不是导演知名度，而是剧作题材、人物形象、思想内涵有无新的发现。唯有编剧惊奇的发现才能让观众看到精彩的表现，这才是开解奥斯卡之锁的神灵钥匙。

发现是创新之母。居里夫人发现镭而获得诺贝尔奖；袁隆平1970年在海南岛发现一株珍贵的野生稻雄性不育株，解决杂交水稻的世界难题，抒写了一棵稻株解决了几亿人吃饭的世界奇迹。

尽管现代电影制作技术不断翻新，媒体追捧知名导演和大腕明星，但是只要电影遵循“讲故事”的原则，掌握故事大门的钥匙在编剧手里，而好故事的大门的钥匙在火热的社会生活里埋藏着，需要编剧去艰苦寻找。不是嚼别人嚼过的东西，不是拆别人毛衣重织一遍，不是山寨拼凑外国大片的桥段，更不是发现了他人筐里的好细节，拿过来作为自己的加工材料。这本教材里杜绝一切抄袭剽窃，在《著作权法》里可以找到惩罚抄袭剽窃的有关规定。

文学的发现和科学的发现同样需要智力和毅力。编剧是扛着观众的眼睛在大千世界中寻找，像“蛟龙号”下潜深海探险，像“嫦娥号”太空登月发现，风险与勇气，灵感与创新，一切有作为的编剧都要走出闭门造车的小屋，用艰苦的探索换来伟大的发现。陆川爬上了海拔4600米的可可西



里，创作了中国唯一、世界没有的有关藏羚羊的电影《可可西里》。好的电影剧本是用脚写出来的，贴近生活才有真情实感，虚情假意编不出感人的故事，也欺骗不了观众诚实的眼睛！

除了学习《电影编剧九讲》中的程序之外，想写出真情实感的剧本的编剧，要把自己当作水壶，放在社会的火炉上加热，让激情沸腾起来，有了这份情感的能源，才有创造故事的能量。

学校的讲台教你怎么写，社会的舞台教你写什么，市场的擂台教你为谁写。当下全国有十几万人在写剧本，如何能让你的剧本在竞争中胜出？可以从这本《电影编剧九讲》教材中寻找解惑的钥匙。

“不会写剧本的导演，将来要失业的。”这是北京电影学院文学系教授庄宇新的预言。随着柯达倒台，数码到来，拍电影不再神秘，导演职能不再是某些人的专职和专权，很多作家和编剧对自己的剧本行使主权，自编自导，这就是我在本文开始时介绍新藤兼人先生在胶片时代实践过了并且做得很好的目的，在此鼓励所有年轻的编剧们，学习剧作、磨练创作、掌握制作，为了自己艰辛而宝贵的发现，不为她人做嫁衣，不被他人所篡改，在打开剧作之门后，挺身步入电影房间里，你是主人，完整地表达自己对人生的感悟和对这个世界的态度——此书传递给你勇气和钥匙。

2015年4月20日

## 目 录

序/王兴东 .....	1
<b>第一讲 绪 论</b> .....	1
第一节 何谓“画面”写作 .....	1
第二节 设计电影剧本 .....	7
第三节 前期准备 .....	23
第四节 电影作为一种综合的艺术 .....	27
<b>第二讲 视觉的主题</b> .....	37
第一节 故事的主题张力 .....	37
第二节 主题的可见与隐藏 .....	47
第三节 不同类型电影的主题 .....	65
第四节 如何呈现后现代电影的主题 .....	78
<b>第三讲 视觉的人物</b> .....	90
第一节 人物的构成及其创作 .....	90
第二节 人物性格的挣扎与撕裂 .....	101
第三节 在变异中发展 .....	113
<b>第四讲 视觉的情节</b> .....	119
第一节 开端与结尾 .....	123
第二节 建置、场面和段落 .....	139
第三节 情节点和场面积累 .....	169
<b>第五讲 结 构</b> .....	177

第一节	蒙太奇及其新观念 .....	180
第二节	推进、高潮与结局 .....	182
第三节	几种主要结构形态 .....	187
<b>第六讲</b>	<b>语 言</b> .....	196
第一节	剧本对话和描写的功能 .....	196
第二节	电影对话语言的艺术 .....	205
<b>第七讲</b>	<b>风格样式</b> .....	241
第一节	风格的形成 .....	241
第二节	原创性和类型化 .....	244
第三节	戏剧性、纪实性、散文诗和表现性风格 .....	249
第四节	风格的共现和重组 .....	265
<b>第八讲</b>	<b>改 编</b> .....	271
第一节	改编的基本命题 .....	271
第二节	改编策略(一):尊重原著 .....	275
第三节	改编策略(二):再创造的“改编” .....	293
第四节	基于文本的电影改编 .....	297
第五节	基于社会事件、新闻的改编 .....	305
<b>第九讲</b>	<b>合 作</b> .....	308
第一节	合作的素养 .....	308
第二节	与导演、制片方、媒体的合作 .....	314
第三节	专业的力量 .....	319
<b>附录 1</b>	<b>主题索引</b> .....	327
<b>附录 2</b>	<b>电影列表</b> .....	331
<b>附录 3</b>	<b>参考文献</b> .....	356

# 第一讲 绪论

## 第一节 何谓“画面”写作

### 一、电影是一种画面写作

电影的本体是什么？它应该包含电影的物理本体和精神本体。电影的物理本体是指把摄像机拍摄的画面经过后期制作后，通过放映机的光学原理，将胶片或者数码中的形式形象通过运动透视到屏幕上，从而产生一种运动的假象。电影的精神本体是通过这些影像的组接产生一种新的蒙太奇效果，从而生成一种电影的叙事张力，产生感染力，继而生成一种属于电影自身的美学。

电影剧本写作，一般而言是指以故事为线索，以画面、场景、声音为单位的综合写作。这样的写作观念在影视界已经通用。类似的广告、MTV脚本写作也以画面、场景、声音为单位，却没有故事性。因此，故事性是衡量一个声画剧本是否具有电影特质的一个因素。然而，目前这种故事性正在被一些电影卸去，比如一些电影介于纪录片、真实社会故事、戏剧性故事之间，另有一些电影纪录片没有完整的故事，而是片段和碎片的组合与叠加，这样的影视文本假如也可以被称之为“电影”，是因为对于电影的概念获得了更新和拓展。戏剧和电影在对待动作这个单位的时候，所采取的文本修辞也是不一样的，戏剧中以动作为单位，但在写作这个动作的时候，是不描绘动作的视觉部分的。比如贝克特的戏剧剧本《克拉帕的最后一盘磁带》(*Krapp's Last Tape*)，在描写本剧唯一的出场人物和主角的时候，尽管用的词汇极其细腻，但你还是不能揣测到底克拉帕是怎样一个人物，他的长相到底怎么样。但是，通过诺贝尔文学奖获得者哈罗德·

品特演绎的这个戏剧版本，或者由贝克特亲自导演的由里克（Rick Cluchey）演绎的另一个戏剧版本，可以发现不同的演员如何演绎不同的戏剧文本。

电影编剧与戏剧编剧有相似性，但并非完全一致。电影剧本在提供读者阅读的时候，给予读者的行动的描述语言与戏剧相似，尽管有些地方可能会更详细（比如在后面要讲到的《入殓师》等剧本），但电影语言需要一种不同于戏剧的表现手法。我们在一个普通的戏剧剧本和电影剧本之间看到最大的不同是，戏剧剧本有时候交代动作（如塞缪尔·贝克特的戏剧《等待戈多》里面，对于动作的强调就比较充分），有时候不交代动作（如哈罗德·品特的戏剧剧本从来不详细说明角色的动作，而让你自己去揣摩）。电影剧本则不同，基本上大多数电影剧本都在交代动作。

一个普通的电影剧本拥有这样的范式：它往往包含人物动作勾勒和对话、环境描述和音响效果展现；它往往是在交代人物、事件的时候，结合动作来展现。就是说，在电影剧本中，动作和人物、事件的建构和发展是交融的。这样的特征其实也是电影的视觉艺术之本性决定的。原因是一个电影剧本往往需要尽可能展现剧情发展的三维效果，传递更多的信息。这些多于戏剧剧本的文字，就是提供演员和导演进行整体性把握的视觉和听觉信息。另外，电影剧本之“画面”写作的单位有可能是一帧、一秒、一个镜头、几个镜头、几个蒙太奇组接，区别于戏剧写作时候的一个动作、一个场面。至于是否需要在一秒钟的长度单位里描写动作，这全凭风格界定和呈现需要了。比如当下的有些科技电影已经将时间的切分（如《黑客帝国》）做到了极致。

既然知道了电影编剧这个活计，其本质的特征就是“画面”写作，而不是小说的纯想象的“文字”、“词语”书写和舞台剧依靠“场面”展示（三者的具体区别将在以后的篇章中重点强调）。作为一个潜在的电影编剧，也需要掌握电影编剧的活计是一种“画面”写作。在当代优秀的电影中，无论是《泰坦尼克号》、《阿甘正传》，还是《入殓师》、《朱诺》，都毋庸置疑地告诉我们，电影编剧的写作是一种“画面”写作。可以把编剧的这种“画面”写作能力概括为：一种熟知了电影语言基础上的视觉呈现的能力。编剧是否具有“画面”写作的能力，对于他笔下的构思影像化呈现的过程中是否精彩关系很大。“画面”结合视角、人物的语言、环境、自

然甚至天气对整个叙述的影响，这种整体性要求电影编剧具有超越常规的视野和构思能力，能够以画面和声响的流动作为叙事展开的元素来展现。这种能力不是一个画家对于意象的把握能力，也不同于一个小说家讲故事的叙事能力，而是指编剧具有糅合画家和小说家两者本事的一种综合能力。

“画面”写作是电影编剧的一种本体特征决定的。它既可以理解为一种统筹场景、剧情、人物、性格、动作的立体写作，也可以理解为把摄影机纳入剧作构思。在写作中，一个编剧既考虑主题，也考虑人物行动和情节的布局，性格的展现，人物关系的展开和剧情的发展、结局，也要考虑环境的衬托。一个成熟的编剧在写作剧本时候的画面感觉需要到位，诸如景别、镜头、光线、连贯性、构图、角度、色彩等元素纳入写作之中。可以这样理解电影编剧“画面”写作的机缘：电影编剧从驳杂的世俗图景中寻找那种具有浓缩的寓言性质的意象和隐喻，进行画面的重新整合。从视觉元素的辩证关系出发，找到人物行动与万物动静的联系，动静相宜（既要考虑静态的因素，又要考虑运动的因素），最后来为预先设定的主题服务，进行以场景为单位、角色的台词为媒介的综合写作。

注意，定义电影编剧是一种“画面”写作，基于这样的前提：第一，它的影像环境写作特征是指大部分主流电影而言；第二，它的影像环境写作是指无所不在的画面意识的强化和表达。影像环境写作或者影像写作在这里依然是隐喻，指以“画面的呈现和流动”作为主要侧重点的剧本写作；第三，影像环境写作涵括了故事的内核和行云流水般的自然演变和推进的技巧。通俗一点而言，也就是区别于一个戏剧行动或者小说故事的一种电影画面、场景的设计写作能力。电影的影像环境写作包含了以上所讲到的所有技巧。一个形象的说法是，一部电影在银幕上呈现什么，在编剧写作的过程中，他在头脑里模拟它的发生、演变和高潮。他的写作还可以表述为“把一幕幕场景碎片纳入可以线性阅读的剧本写作”之行为。

## 二、最小单位的镜头

在成为一名电影编剧之前，需要思考的是：什么是电影剧本创作的最小单位？我们先来了解一下一出戏剧中的最小单位。法国的乔治·普罗第的《三十六种戏剧模式》，以约定俗成的动作和情节范畴作为参照，解剖

了自古以来三十六种戏剧的模式，从求告、救援、复仇、报复、追捕、灾祸、不幸、革命、壮举的基本动作的“种类”，在三十六种基本模式的分类目录里，还有更小的剧情场景单位。“场”作为戏剧的最小单位，被戏剧编剧所“约定俗成”。与戏剧的“场”不同，电影的最小的单位是拍摄在胶片上的一帧画面，而在观众接受上，通过将这种静止画面的运动的假象，呈现为一个个运动的“镜头”。电影可以说是用镜头为单位进行写作的艺术。每一个电影剧本在操作之时，导演要求助手做分镜头剧本的细化工作，这份工作更是以镜头的实际拍摄为具体单位的。因此，电影与戏剧基本单位的不同在于：一个用场面进行叙事，一个用镜头进行叙事。由于单元的不同，戏剧和电影在视角呈现上便出现了各种各样的区别，缘于“镜头”和“场面”的相异，电影的镜头就成为一种视觉呈现的载体。因此，电影编剧和舞台剧剧作家在处理素材和情节上的技术可以说有着天壤之别。

美国电影剧作理论家、《编剧：步步为营》的作者温迪·简·汉森也认为，如果说戏剧是以动作为单位，那么电影就是以画面为单位。一个画面的最小单位是镜头，镜头分为单独镜头、组合镜头、修饰镜头、连贯镜头（长镜头）。熟练运用蒙太奇手段或者长镜头思维对于编剧至关重要。蒙太奇或者长镜头思维是电影编剧的基础认知之一。对于电影画面的单位，我们来看如下的表格：

电影的画面单位

电影的长度单位	约定俗成的时间长度
一帧短镜头	几秒钟
一组镜头	N个短镜头的蒙太奇剪接，可以容纳不同的镜头
长镜头	长镜头不同于短镜头的蒙太奇组合，它是一个镜头的长时间延续，可以表现一个完整的动作
场景、场面	由不同的镜头、蒙太奇组成
段落	场景的集合（一个电影中主要的剧情组成）
整体剧情	一部电影的长度（90—120分钟左右）

从这个表格中，可以发现在电影中镜头是基础，比镜头大一点的是场景，比场景大一点的是剧情片段，比剧情片段大的是整体的剧情故事。作

为电影的最小单位镜头，它就是电影的“点滴”。依靠这个“点滴”之流，电影汇聚成“场面”，然后再组接成“段落”，几个大的段落组成电影的整体剧情。因此，镜头是电影的细胞。对于剧作家而言，必须了解镜头语言的特性和功能。

从让·雷诺阿导演的改编自莫泊桑小说的电影《一次郊游》拍摄中在镜头所花费的工夫，可以看出电影作为影像呈现艺术的特殊性：它多么不同于文学！在这部电影中，为了达到展现人物和关系的功能，作者用一连串的镜头表现了剧中人物之间的存在感和有趣张力：

1. 中景镜头：杜弗尔太太、亨利埃特、罗道尔夫
2. 特写镜头：亨利
3. 中景镜头：（同前）
4. 重新调整亨利的影像，回到中景镜头
5. 近景镜头：杜弗尔太太、亨利埃特
6. 特写镜头：亨利
7. 特写镜头：亨利埃特
8. 重新调整杜弗尔太太的影像
9. 近景镜头：罗道尔夫、亨利
10. 近景镜头：杜弗尔太太、亨利埃特
11. 全景镜头：四个人物、杜弗尔太太、亨利埃特
12. 亨利埃特与亨利会合和对白

这个有趣的12个镜头剪接和组合充满了作者的别具匠心。这里仅仅说明电影中以镜头为单位的叙述比起其他的叙述形式，其载体和媒介是不同的，它也导致了电影本体和审美的不同。

需要注意的是，在镜头的时间上，一般编剧构思剧本往往会约定俗成地将镜头的时间与对白和动作的延续时间设计成正比。比如一个动作，角色系鞋带或者拿一个茶杯、扣动手枪的扳机，往往最小的单位是几秒钟，而假如是一个搏斗的动作，则镜头可以是长镜头，也可以是多个短镜头的组接。电影编剧需要构思出这样的画面。因为构思出画面的效果，就是在拍摄阶段和后期阶段处理动作节奏的基础。



所以，在编剧阶段，编剧已经构思好了镜头与时间、动作的关系。也可以反其道而行之，展示时间扩展或者浓缩，比如在电影《黑客帝国》中就出现了用一个比较长的慢镜头来展现一颗子弹穿梭时所展开的世界。这是显微式的时间展现方法，这样的时间展现法则已经超越了日常人们的感知，因此这样的电影画面写作就是超越日常时间概念的写作。当下的电影实践中，甚至可以写作一秒钟时间中万物的并置和运动，如《罗拉，快跑》这部电影中展示的那样，罗拉跑过一个街道上的行人，为了表现其具有预见未来的特殊功能，电影的画面表现了这个被她撞见的行人的将来一生的浓缩画面。这样的处理依然属于编剧的构思和画面写作范畴，他可以处理镜头的长短、扩展（慢镜头）和浓缩（快镜头）。

### 三、场面的基本功

电影编剧作为“画面”写作，对于如何展现场面也是基本功。

在电影《杯酒人生》中，编剧是这样让电影的“画面”进入想象的观众之视线的：

1. 迈尔斯开车去接杰克时迟到了
  2. 迈尔斯正在开车
  3. 迈尔斯在杰克的未婚妻家里与他会面
  4. 在前往圣巴巴拉的高速公路上
  5. 迈尔斯在和杰克讨论他们的这次旅行
  6. 杰克给未婚妻打电话
  7. 迈尔斯看望母亲
  8. 他们与母亲共进晚餐
  9. 迈尔斯从母亲那里拿钱
  10. 迈尔斯和杰克偷偷离开母亲家
  11. 杰克的诉求是完成仪式般的“婚前放纵”
  12. 到达圣罗萨村
  13. 迈尔斯给杰克讲授有关葡萄酒品尝的知识
- .....