



电影剧作

D结构样式

DIANYINGJUZUOJIEGOU
YANGSHI

汪流著
WANGLIUZHU

中国广播电视出版社

ZHONGGUO GUANGBODIANSHICHUBANSHE

530131



530131

电影剧作结构样式

汪 流 著



中国广播电视出版社

DM20/5602

图书在版编目(CIP)数据

电影剧作结构样式/汪流著. —北京:中国广播电视出版社, 1999. 5

ISBN 7-5043-3300-X

I. 电… I. 汪… III. ①电影-结构-高等学校-教材②电影-对比研究-中国-西方国家-高等学校-教材 IV. J904

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 15725 号

J904

WL

电影剧作结构样式

作者:	汪流
责任编辑:	王本玉
装帧设计:	张一山
出版发行:	中国广播电视出版社
社址:	北京复外大街2号(邮政编码:100866)
经销:	全国各地新华书店
印刷:	地矿部保定地质工程勘察院美术胶印厂
开本:	850×1168毫米 1/32
字数:	228(千)字
印张:	9.125
版次:	1999年6月第1版 1999年6月第1次印刷
印数:	4000册
书号:	ISBN 7-5043-3300-X/G·1243
定价:	18.00元

(版权所有 翻印必究 印装有误 负责调换)

前 言

这是一份讲稿，我曾在除边远地区外的各大省城的文化部门或电影制片厂举办的影视剧作讲习会上讲授过，也曾在北京电影学院各种形式的班级上（包括研究生、本科生、进修生、留学生）讲授过，教学效果均较好。其中的某些段落，也曾在《电影艺术》、《电影创作》、《电影文化》等杂志上发表过，后又做了一些修改和补充。1982年，我将它整理成书，1984年，由中国电影出版社出版，1987年，此书获中华人民共和国广播电影电视部颁发的优秀教材奖，1991年，中国电影出版社再版一次。从最初完稿至今，一晃不觉已有17年。在这17年里，我在实践中（包括自己从事影视创作、科研活动、课堂教学，以及观摩别人的影片），发现了原书中有些论述还不完备，有些观点还不够准确，有些地方的例证也还不够充分，特别是，还需要补充一些必要的章节。于是，我不断加以修订，倒也积累了不少资料。积累的东西越多，对原书稿就越不满意。而最主要的是，觉得不能再把一本不甚准确和完备的书籍再版下去。因此，我把做了较大修改和补充的新书稿整理出来，奉献给读者。此外，为了方便读者自学和进行思考，我在每章之后，增添了思考题，并写出思考题的答案。

出版这本书，是想向学习写作电影剧本的同志介绍几种影响较大的电影剧作的结构样式，以及它们各自的特征，以利于创作。尽管影片的结构样式是受影片的内容制约的：题材不同就相应地要求有一种与它相适应的结构样式；作家的气质、个性、艺术修养和趣味，以及感受生活的方式不同，也就相应地要求有一种与

它相适应的结构样式。所以，电影剧本的结构样式应当是“从作家的灵魂里自然涌现出来”的，它不应当是一些陈规旧套，作家也不可能像挑选时装那样去任意地加以选择。但是，电影剧本的结构样式，毕竟是在长期的电影艺术创作实践中逐渐形成的，它学习和借鉴了具有千百年历史的其他艺术的表现方法，并把它们变成自己的艺术手段，这是一些带有规律性的结构法则，而不是某种模式。而且，这些法则，不是在脱离生活的书斋中求得的，而是在处理不同的生活关系和不同的形象中探索到的。所以，我们如能多熟悉几种电影剧本结构样式的特征，学会多打几套拳，并根据自己在创作中遇到的不同题材，以及自己的创作构思，得心应手地“从作家的灵魂里自然涌现出来”，这对我们来说，依然是很有益的。因为，结构如能很好地体现内容，也将产生能动、积极的作用。

写作此书的另一个目的，是希望改变我国电影剧作结构样式比较单一的现状。毋庸讳言，长期以来我国电影的结构样式是比较单一的。这不仅表现在创作上，而且也表现在理论上。过去我们谈电影剧作的结构，似乎就是戏剧式一种，它以外部冲突为基础，着力于去写冲突的发展、深化和解决，以及由它所造成的段落之间深远的依赖关系。于是，一谈到结构问题，就少不了要从开端、发展、高潮、结局几个组成部分依次地谈下去。但事实上，电影剧作的结构绝不应当局限于此。比如有的剧作结构就不以外部冲突为依据，而是以人物的意识活动为依据；而有的剧作并不以冲突的直线发展去安排情节，而是以生活的几个横切面着力去写人物思想感情变化的细微过程；另有一些剧作，在段与段之间几乎毫无联系，在总体结构上显得非常不讲究，然而它“形散而神不散”，却有非常讲究的内在联系。诚如我们上面所述，这是由于不同的题材内容以及不同的作家构思所形成。所以，提倡结构形式的多样，决不是为了标新立异，而是为了能够充分地去表现

丰富多彩的生活内容。我在外地讲课期间，接触到一些搞创作的同志，他们对此也深有感触。他们说，如果将不同的题材内容囿于一种习惯常用的结构样式之中，必将是“削足适履”，会损伤内容，甚至会感到无法表达。所以，如果真能将各种样式的结构规律探索清楚，将会对繁荣我国电影创作起到一些有益的启示作用，同时也必将能满足广大观众欣赏上的不同需要。这正是我写作此书的愿望。近十多年来，我国电影的结构样式已经开始多样化起来，除传统的戏剧式结构外，又出现了接近小说的心理结构影片和接近散文的散文式结构影片。但花的品种再多人不嫌，愿我们电影的百花园中再多开出一些艳丽多姿的好花来。

说到这里，我还必须突出强调说明一点：在创作实践中，固然也存在着以比较单纯的形式出现的戏剧式、小说式、散文式……的电影剧作，但我们通常所能见到的电影剧作，都是以一种彼此交错、相互渗透的结构形式出现的，如有在戏剧动作中抒发着诗情的作品，也有被称作“散文诗”的作品。就以本书中所举的日本影片《远山的呼唤》来说，我把它称作为“散文式结构”，其实它也并不那么单纯，它具有浓郁的诗的激情，也具有一定的戏剧因素。这种情况的出现，恰恰反映了内容是决定形式的，剧作家从所要表达的思想内容出发，以及在创作中逐渐形成了自己独特的风格，他就往往不再囿于某一种结构样式，而要不落规范的采用一种混合的结构样式，使内容与形式结合得更为和谐。故而，对初学写作的同志来说，必须对各种不同结构样式的特征和规律研讨明白，但也决不能以此为模式，捆绑住自己的手脚，让“形式”去束缚住内容。

为了能将各种结构样式的特征介绍清楚，我采用了对照的方法。即以戏剧式结构为基础，而将其他各种结构样式与之相对照，探索出它们各自的特征来。我以为，通过比较去进行鉴别，这是一种易于识别事物特征的好方法。

在阐述每一种结构样式的特征时，我选择了一些具有代表性的影片来做剖析。如在谈到传统的戏剧式结构时，我以美国影片《魂断蓝桥》为例；在谈到现代的戏剧式结构时，我以原西德影片《玛丽亚·布劳恩的婚姻》和美国影片《泰坦尼克号》为例；在谈到线形的散文式结构时，以日本影片《远山的呼唤》和美国影片《克莱默夫妇》、《为戴茜小姐开车》为例；在谈到块状的散文式结构时，我以《城南旧事》、《陈毅市长》和《周恩来》为例；在谈到心理结构时，以我国影片《天云山传奇》为例；在谈到电影剧本中诗的成分时，以我国影片《巴山夜雨》为例；在谈到西方现代主义电影的结构时，以法国影片《四百下》和法、意合拍的《去年在马里昂巴德》两片为例；在拿中国心理电影去和西方的意识流电影做比较时，我拿《天云山传奇》去和法国影片《广岛之恋》做比较。其中因考虑到戏剧式结构是电影史上占“传统”地位的一种重要的电影结构样式，而所用的例子《魂断蓝桥》一般读者又不易看到，故将这部影片的电影剧本附录于后，并在本子上加注一些分析性的标记，目的是为了更方便读者阅读。我选用一些外国影片作例子，是本着“洋为中用”的精神，以起到参考和借鉴的作用。

本书中提到的有些结构样式的名称，如“心理结构”和“散文式结构”，因没有现成的名称可用，是我自己拟定出来的，还有待于电影界的承认。我在拟定这些名称的同时，已经陈述了所以要这样去称呼它们的理由。这些理由不一定正确和充分。但我以为，只要能引起学术界和广大读者研究这些问题的兴趣，即使有不同的意见，也将是一件有益的事情。

在电影的结构样式问题上，国内外都曾有人在提倡或探索一种“不与其他艺术发生任何联系”的“纯电影”的结构样式。由于资料的不足，个人能力的所限，以及对此缺乏研究，我不准备在本书中专辟一章来发表意见，而仅仅把论述的范围局限在电影

历史上出现过的、影响较大的几种结构样式上。但是，有一点基本想法还是想在这里阐明一下：如果割断艺术的历史，认为电影应当和人类过去创造的六大艺术中断联系，电影剧作也必须把文学排除在外，电影应当只是电影，寻求什么“纯电影”的结构样式，我以为这至少是违背艺术的继承和发展规律的。电影是一门年轻的艺术，它还蕴藏着巨大的能量，随着电影艺术的发展，必将产生新的电影结构样式。但也可以预期，电影不管怎样发展，新的结构样式的产生决不可能和其他艺术绝缘，或不受其他艺术的影响。而对电影剧作来说，加强它和文学之间的联系，向文学吸取营养，对电影剧作的健康发展，将是有益无害的。只要这种吸取，不是让电影去从属于文学，以致丧失它自身的独立价值；而是经过改造，变成电影的有机成分即可。在多宾所著的《电影艺术诗学》一书中，曾经记述了两位苏联电影艺术家的失败教训，不妨抄录如下：

直到拍完《一个女性》之后，r. 柯静采夫和 n. 塔拉乌别尔格才明确认识到，“形象只有通过与其他人们的相互关系，与事件的相互关系，而不是通过与建筑物和各种不同性质的物件的蒙太奇冲突，才有可能创造出来”。在影片中重要的是人、他们的行动、他们的相互关系，只有严谨的叙述结构才能够表现出行为的逻辑、人的各种感情的变化。在没有结构的地方，细节便跑到前景中来，“人物变成了与柱子、雕像和浮云处于同等地位的模特儿”。没有必要“把思想直接化为象征，并用具有特殊目的的蒙太奇手法来打动观众”。影片中主要的是“人、他们的行动、他们的相互关系”。要找到比这更热烈和更令人信服的对新原则的拥护恐怕是很困难的了（该书第 249 页）。

这些话对我们在探索电影剧作的新结构时，恐怕不会是完全

没有教益的。

其实，在国内，也有类似的争议。80年代，中国电影理论界引进了西方的“影像美学”，这一理论的核心是对片基、光影、声画等电影性元素进行探索，研究其表现力。这种研讨，对中国电影来说，无疑是极为有益的。因为，长期以来，中国电影重叙事，而忽视了对画面造型的探讨。从北京电影学院毕业，以后拍出许多著名影片，如《一个与八个》、《黄土地》、《猎场札撒》、《盗马贼》等被称为中国电影“第五代”的年轻导演们，就是这方面的探索者。所以，可以肯定地说，第五代导演在电影造型方面立下的汗马功劳将来是会载入电影史册的，他们功不可没。但也毋庸讳言，第五代导演在重造型的同时，却曾一度忽略了叙事的重要性。特别是在中国这块土地上，广大电影观众的审美趣味是爱看有故事情节的影片，这就造成第五代导演的影片得不到广大中国电影观众的欢迎。他们的影片拷贝卖不出去。有些批评家把中国的第五代导演称之为“孤独离群索居者”，言下之意是，广大观众不喜欢他们拍摄的影片。并且指出他们之所以成为“孤独离群索居者”的原因是：1. 中国绝大部分观众远远不能理解他们影片的水平；2. 第五代导演在影片中透发的意识，观众也难以与之共鸣；3. 将叙事放到了一个无足轻重的地位。

如果把张艺谋、陈凯歌、田壮壮这些第五代导演1982年从北京电影学院毕业算起，那么，就在他们进行了近十年的电影艺术实践之后，出现了惊人的、可喜的变化。这就是，他们也感觉到了叙事的重要；他们也要在今后拍摄的影片中着重去写人，写人与人之间真实的情感，和他们所做的事情。

请看田壮壮于1991年在接受香港《大公报》记者采访时说的两段话：

田壮壮认识到，拷贝少的很大原因，恐怕是影片拍得太主观

与意念，而这种意念其实完全可以用人们较易接受的另一种形式来表现。在银幕上，最能令观众产生共鸣的，还是电影中所塑造的各式各样的“人”，以及人与人之间真实的情感。……

田壮壮很肯定地说，像《盗马贼》、《猎场札撒》那样的影片今后是不会再拍了。

（1991年4月1日香港《大公报》）

我的理解，壮壮所说的不再拍《盗马贼》、《猎场札撒》那样的影片，是指不想仅仅在画面、色彩、构图，或者主观意念上下功夫，而且也要在叙事上——即写人和人的情感上下功夫。

另一位第五代导演张艺谋，在拍摄完《秋菊打官司》之后，也说了类似的话：

过去我们拍电影，总喜欢讲究点别的东西，画面、色彩什么的，人在里面其实仅仅是个符号。拍《菊豆》时，我试图去关注点儿人的事，但做得还不够。我们第五代都有这个特点，奔着一个哲学、理念去了……我当然也是其中的一个。但别人看了觉得我们太使劲，绷得太紧，不够松弛，结果人物相对弱了。人们不满，甚至说了些不好听的话，也是有一定道理的。我看过一篇文章，认为我们“第五代”不太注意“叙事”，这是我们的一个问题。首先要有故事，要有人。我现在才明白，拍电影最主要的是说点儿人的事儿，应当把人物推到前景，着重表现他们。我并不排除还会拍我以前那种类型的电影，但我会设法做得更好些。

（《张艺谋和秋菊打官司》，1992年8月1日《北京青年报》）

无论是张艺谋还是田壮壮的话，说的是同一个道理，而且值得我们十分重视。这是他们在艺术实践道路上历经了十年之久得出的切身体会。我以为第五代导演在进步，在上升，尽管这是螺

旋形的上升。我深信，第五代导演将拍出超过他们过去的更好的影片。

那么，我们从中又能得到什么教益呢？电影毕竟是叙事性和造型性相结合的一门艺术；说得白一些，电影是一门用镜头（或造型画面）讲故事的艺术。离开造型不行，离开故事也不行。还是让我们在这两个方面同时去下功夫，不要去搞什么“纯电影”了吧！

汪 流

1999年1月

目 录

第一章 电影剧作结构样式的形成	(1)
第一节 姐妹艺术的借鉴.....	(1)
第二节 从世界电影发展史上的三个阶段看三种 主要电影样式的形成.....	(7)
第二章 电影剧作的各种结构样式	(22)
第一节 戏剧式结构	(22)
一、传统的戏剧式结构	(22)
二、现代的戏剧式结构	(50)
第二节 散文式结构	(79)
一、线状的散文式结构	(79)
二、块状的散文式结构.....	(107)
第三节 心理结构.....	(126)
第四节 电影剧作中诗的成分.....	(142)
第五节 混合的结构样式.....	(151)
第六节 西方现代主义电影的结构.....	(162)
第三章 中国心理电影和西方意识流电影的比较	(173)
附 录 电影文学剧本《魂断蓝桥》.....	(183)
《电影剧作结构样式》思考题答案	(250)

第一章 电影剧作结构 样式的形成

第一节 姐妹艺术的借鉴

电影剧作的结构是千姿百态的。

造成电影剧作结构千姿百态的根本原因，是电影剧本内容的丰富多彩。而所谓“电影剧本的内容”，又不外乎包括这样两个方面：一是剧作家所要反映的生活内容；二是剧作家处理这些生活材料时的创作意图和审美趣味。既然现实生活是如此复杂多样，作家的创作构思又是如此的新颖多变，这就造成了剧本的结构必然是千姿百态的。

我们且以影片的不同开端来说明上述的观点。

有的影片是从头说起的。比如，北京电影制片厂拍摄的故事影片《从奴隶到将军》，便是从罗霄还是一个彝族娃子写起，一直写到他成长为一名革命军队中战功显赫的将军。影片之所以要采用从头说起的结构形式，显然是为了能够完整地刻画出一个从旧民主主义者转变为一个自觉的共产主义者的一生。这无疑受人物的素材以及作家的构思制约的。

有的影片从结局开始。如美国影片《魂断蓝桥》，影片开始时已是第二次世界大战，上校罗依站在滑铁卢桥上，回忆他亲身经历过的、发生在第一次世界大战时的一件往事：他和芭蕾舞女演员玛拉相识并相爱，但由于战争和英国社会的等级观念（罗依是

贵族，玛拉是平民），造成最后悲剧性的结局，玛拉自杀了。这种从结局开始，然后倒叙的写法，形成了整部影片是一个老军人的回忆，给整部影片蒙上一层美好的、动人心弦的回忆情调。

可见，这也离不开影片所要反映的生活内容和剧作家的创作意图。

也有这样的影片，它既不从头写起，也不从结局开始，而是从高潮部分落笔的。比如日本影片《人证》，便是从女主人公八杉恭子杀死她的黑人儿子焦尼写起。这种从高潮写起的结构，把悬念推到了高峰，具有极为强烈的吸引力。

那么，有没有从发展部分写起的电影剧本呢？也有。有一部意大利影片叫《意大利式的结婚》，这部影片就是把剧情拦腰切断，从发展部分开始着笔的。这部影片的内容极为平庸，但它的结构方式却可以供我们借鉴。它叙述一个面包房的经理和一个妓女相好，生了几个孩子。后来，妓女的年岁大了，经理想遗弃她，于是，妓女心生一计，装作病危的样子，要求经理请牧师来为他们举行死前婚礼。经理心想反正她行将就木，便同意了她的要求。哪知婚礼刚一结束，妓女便从床上起来。经理心知受骗，便诉诸法律。律师说，这种婚礼只有在女方死后才能生效。妓女一气之下，带着几个孩子自己谋生去了。最后，经理因想念孩子和旧情复燃，终于和妓女言归于好。这部影片的作者，并没有从经理如何和妓女相遇，他们又如何相爱，如何共同生活多年写起，而是在影片的开始，写一辆汽车驶到一座公寓房子的面前，许多人轻手轻脚地从车里抬出一个垂危的病人，这就是女主人公。作者在对女主人公的病危做了许多渲染之后，接着就写她躺在床上，用有气无力的声音向经理提出举行死前婚礼的要求。这时候，就连观众也都误认为她真的是命在旦夕的了。这种从发展部分写起的结构方式，由于观众不知前因和后果，同样也能产生很大的艺术魅力。

此外，就在这开端的部分里，有的影片让配角先出场。如上

海电影制片厂摄制的影片《燕归来》，主角是汉华和路燕，但影片却安排他们的子女谢烽和乌兰先出场，让配角为主角的出场做好铺垫和陪衬。而有的影片却又让主角先出场，如苏联影片《夏伯阳》。影片一开始，夏伯阳坐着架了机枪的三套马车，威风凛凛地急驰而来。他遇上受到捷克干涉军袭击正在溃逃的他的队伍，一挥挥手说：“咱们走！”身先士卒地冲了上去。这样的安排，使影片极有气势地从一开始就展示了夏伯阳的英雄气概，能够留给观众第一个难忘的美好印象。

再则，有的影片从一开始就安排下以一个人物来串许多事情的结构格局。如意大利影片《偷自行车的人》，便是从男主角里奇好不容易得到一个贴广告的工作，而这个工作必须要有一辆自行车，可是上班的第一天自行车就被人偷走写起。接着，影片通过里奇寻找被窃的自行车，展示了看相人、旧货市场、妓院、慈善机关、贼窝等各个阶层的生活面，带出许多事情来，说明意大利人民在二次大战后的生活状况。而有的影片却从一开始就安排下以一件事来串许多人物的结构格局。如意大利影片《罗马11时》，影片开始写一家公司要招聘一名女打字员，结果来了二百多名应聘者，她们挤在年久失修的楼梯里，最后楼梯压塌，造成一人死亡数十人受伤的悲惨结果。影片通过这件事，接着表现当时在场的许多少女的遭遇和命运，展示了战后意大利社会中极为普遍的失业和贫困的现象。这两种不同的结构格局，实际上也都受到作家所选择的生活特点，以及作家把他所选择的生活联结成一个有生命的艺术整体的能力这两个方面的制约。换句话说，是受新现实主义者们擅长于以高度的纪实性去选择生活和组织生活的能力所制约的。

罗列了这么许多影片，还只是从结构的角度，稍稍涉及了一下影片不同的开端（远远没有说尽），更何况整部影片在结构上会出现变化多端的情况呢！但是，从上述这些例子中，至少可以说

明这样一点：无论电影结构如何多变，它总离不开题材内容和作家的创作意图与审美趣味的需要。所以，和《诗学》的作者亚里斯多德齐名的郎加纳斯，在他著名的《论崇高》一文中说过一句很精辟的话，他说：“崇高的原因之一是选择所写事物的特点和把它们联合成一个有生命的整体的能力。读者是既为特点的选择所吸引又为联合它们的技能所吸引的”（《文艺理论译丛》1958年第二辑）。

上面讲的是每部影片开端部分的具体结构状况。但是，从这千姿百态的具体结构中，又可以依据其基本结构特征的相似之处，概括出几种结构的类别来，我们把这种结构的类别叫做“电影剧作的结构样式”。如，戏剧式结构、心理结构、散文式结构等都是。从电影史上来看，这些结构样式，被过去和今天的中外电影剧作家所采用。那么，这些结构样式又是怎样形成的呢？

美国戏剧和电影理论家劳逊说过：“谁也不能一下子就发明电影的结构，因此就必须借助于电影观众已相当熟悉的其他艺术形式的表现方法”（《戏剧与电影的剧作理论与技巧》第386页）。可见，电影剧本结构样式的形成，是和艺术之间的互相学习和借鉴有关的。

艺术种类之间本无绝对界限，因为它们在一个根本问题是共同的，这就是：它们都要认识生活和反映生活。德国文艺批评家莱辛在他所写的著名德国古典美学著作《拉奥孔》一书中，提出了诗和画“它们在题材和摹仿方式上都有区别”的同时，也指出了诗和画之间的联系。这本书的第二十二章，题目就叫做《诗和画的交互影响》，他写道：

由于荷马的诗歌杰作比任何绘画杰作都更古老，由于在菲狄

阿斯^①和亚帕勒斯之前，荷马就已用画家的眼睛去观察自然，所以难怪艺术家们（指画家们——笔者）发现对他们特别有用的各种观察，在他们自己在自然界去探索之前，早已由荷马探索出来了，于是他们就热心地抓住这些观察，以便通过荷马去摹仿自然。（《拉奥孔》第127页，人民文学出版社1979年版）

这说明，在再现现实的过程中，有某些基本原则是普遍适用于每一种艺术的，每一种艺术无不在姐妹艺术的相互影响之下，不断增强自己认识生活和表现生活的能力，这也使得在一种艺术的内部，往往包含着其他艺术的若干元素。当然，莱辛在指出艺术之间这种联系的同时，也已指出：

他们的作品之所以带有荷马的烙印，并不是像一幅画像带有所画人物的烙印，而是像儿子带有父亲的烙印；既相类似，又各不同。类似往往只在于某一个特点上，在其余方面它们却毫无共同之处，只有在这一个类似的特点上，它们才是协调一致的。（《拉奥孔》第126页，人民文学出版社1979年版）

这就要求这种学习和借鉴，不是照抄和搬用，而是要融合到这门艺术自身的特殊规律中去，使之获得新的特质。

艺术之间的这种学习和借鉴，在电影身上表现得尤为显著，因为电影是出生比较晚的一门艺术。但它也得天独厚，它可以从哥哥、姐姐身上学习到它们积累了千百年的创作经验，开阔自己的美学视野。所以劳逊说：“电影的历史虽然仅有五十多年^②，但它所依据的正是比它的历史长五十倍的讲故事的技巧、传统和对人民以及他们的冲突和情感的信念”（《戏剧与电影的剧作理论与技

^① 菲狄阿斯（Pheidias），公元前五世纪希腊大雕刻家——原注。

^② 劳逊著书时，距电影诞生的1895年为五十多年。