

广播电视文艺系列丛书

# 影视作素 与技巧

YING SHI JI ZUO YUAN SU YU JI QIAO

■ 周涌 著



图书在版编目 (CIP) 数据

DA122/22

影视剧作元素与技巧/周涌著. -北京:中国广播电视出版社,  
1999.7

ISBN 7-5043-3288-7

I. 影… II. 周… III. ① 电影文学剧本-文学创作-艺术技  
巧② 电视文学剧本-文学创作-艺术技巧 IV. I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 17891 号

### 影视剧作元素与技巧

作 者:	周 涌
责任编辑:	贺 明
装帧设计:	李燕平
责任校对:	张 哲
出版发行:	中国广播电视出版社
电 话:	66093580 66093583 68013201
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:	河北省高碑店市印刷厂
开 本:	850×1168 毫米 1/32
字 数:	190 (千)字
印 张:	8.375
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 7-5043-3288-7/G·1245
定 价:	14.60 元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

# 目 录

第一章	剧作者的任务	(1)
第二章	剧作基本元素一——结构	(10)
第三章	剧作基本元素二——主题	(24)
第四章	剧作基本元素三——人物	(30)
第五章	剧作基本元素四——情节与情节点	(36)
第六章	剧作基本元素五——动作与人物性格	(63)
第七章	剧作基本元素六——冲突	(67)
第八章	剧作基本元素七——悬念	(73)
第九章	剧本的构成和语言	(78)
第十章	叙事训练一 人物关系设置与叙事线	(94)
第十一章	叙事训练二 故事梗概写作	(109)
第十二章	叙事训练三 分析人物	(123)
第十三章	叙事训练四 塑造人物	(131)
第十四章	叙事训练五 开端与结尾	(152)
第十五章	叙事训练六 紧张的控制	(178)
第十六章	叙事训练七 场景写作	(185)
第十七章	叙事训练八 人物语言	(194)
第十八章	叙事训练九 时空处理	(218)
第十九章	不同体裁电视剧的剧作特征	(246)

# 第一章 剧作者的任务

## 一、电影史

1895年，卢米埃尔拍摄了他的第一部影片《工厂大门》，标志着电影的真正诞生。但在最初的时期，这个新生儿似乎还没有找到它自己成长的方向。人们仅仅是把它看作是一种新奇的、会活动的照相术。就连卢米埃尔这位“电影之父”似乎也没有意识到，除了更忠实、可靠地记录日常生活之外，电影还能做些什么。

“我所选择的题材，可以证明我想做的只是再现生活。”卢米埃尔说。但正是这种“再现生活”的单纯想法促使他在有意无意之间抓住了对电影成长最具决定意义的诀窍——讲故事。

卢米埃尔拍摄了许多记录19世纪末和20世纪初法国社会生活的短片。其中最负盛名的影片之一便是《水浇园丁》：一个园丁拿着水管正在花园里浇灌花草，突然水管没水了（从画面上我们看到是一个淘气的孩子在他身后踩住了地上的水管），不明所以的园丁拿起水管凑近检查，孩子拿开脚，猛然喷出的水浇了园丁一身，受到捉弄的园丁终于发现了恶作剧的孩子，气愤地追过去……在卢米埃尔的另外一部影片里，一个假装残疾的人在被警

察追赶时，突然扔掉拐杖，健步如飞地跑开。而他拍摄的有关救火的影片则更是有意识地由“水龙出动”，“水龙配备”，“扑灭火灾”和“救援工作”四部分构成。在这样的短片里，我们已经能够看到相对完整的事件过程，看到人物和人物心态，看到冲突和悬念……而这些，正是“讲故事”的各个主要因素。

在卢米埃尔之后，梅里爱更为明确地看清了电影的发展方向，“他深知观众的欣赏心理，认为电影必须‘讲故事’，有人物，有冲突。于是他走了一条方便之途，干脆把舞台上的一套全搬到电影里来”。<sup>①</sup>

1897年，梅里爱在巴黎附近他的庄园里建起了世界上第一个摄影棚，摄影棚一端的套间里固定着摄影机，另一端则是舞台。在这个“电影剧场”里，梅里爱拍摄了《月球旅行记》、《鲁滨逊漂流记》、《灰姑娘》、《征服南北极》等影片，做出了他对电影艺术的最大贡献：确立了电影必须要有冲突，要通过人物叙述故事的创作原则。但使这一原则真正融入电影媒介的却是格里菲斯。

在《一个国家的诞生》、《党同伐异》等影片中，格里菲斯着力于探求电影艺术的独特表现潜力，将叙事因素植根于电影特性的基础之上。他探索和确立了为叙事服务的电影视听语言的若干基本规则：将镜头作为影片的基本构成单位，并进而创造了“蒙太奇”这一最基本的电影语言语法……从而使电影真正成为一门用视听语言“讲故事”的艺术。

从卢米埃尔、梅里爱到格里菲斯，电影基本成形为一门叙事艺术。这也是此后电影艺术发展的基本方向。在这样一门“讲故

<sup>①</sup> 罗慧生《世界电影美学思潮史纲》第9页，山西人民出版社，1985年。

事”的艺术里，剧作者处于一个什么样的地位呢？

## 二、剧本 = 剧作？

事实上，在剧本尚未出现之前，电影就已经在“讲故事”了。在卢米埃尔、梅里爱和格里菲斯，甚至在卓别林的电影创作过程中，都没有在拍摄之前便已写好的剧本，有的顶多是一个故事梗概或者是一个简单的构思，而具体的情节、语言、动作都由导演和演员在拍摄过程中来完成。即使是到了今天，也有许多导演喜欢在没有剧本的情况下创作。在这样的创作过程中是不是就没有剧作呢？

答案当然是否定的，剧本并不等于剧作。剧作实际上是一种贯穿影视剧创作过程始终的创作思维方式，是运用剧作元素（人物、情节、动作、冲突等）来进行叙事的创作过程。剧本只是剧作的一个环节，而真正的剧作过程在拍摄过程中，在剪辑台上都还在延续。但不容置疑的是，剧作过程主要是在剧本阶段由剧作者来完成的。

在影视剧的创作过程中，实际上存在着三种不同的剧本：文学剧本、分镜头剧本（或导演工作台本）和完成台本。

文学剧本的“一剧之本”的称谓表明了它在影视剧创作过程中的重要地位。它是未来影片（电视剧）的基础和框架。文学剧本提供了影片（电视剧）的基本故事情节和人物关系，明确了影片（电视剧）的主题、情节、人物性格和风格样式，它可以称之为影片创作的“施工蓝图”。

分镜头剧本（导演工作台本）是导演在文学剧本的基础上，确定了拍摄场景之后，按自己对未来影片（电视剧）画面和场面

调度的设想，写出的用于拍摄的台本。它可以细致到镜头的分切和单个镜头的拍摄方法（分镜头剧本），也可以只是在文学剧本的基础上加入导演的理解，并根据拍摄场景的实际情况将文学剧本改写为可直接拍摄（转化为视觉形象）的形式（导演工作台本）。

完成台本则是在影视剧制作完成之后，由场记根据已经定稿的影视剧，将其中的一切技术、艺术内容，如场次、镜号、拍摄方法、场面调度、人物对话、音响音乐以及长度等，完整地记录下来台本形式。

在这三种剧本形式中，由剧作者完成的是文学剧本。我们通常所说的影视剧本也都是指文学剧本。而剧作者的任务，则正如前面所说的，是为影片（电视剧）提供基本故事情节和人物关系，明确影片（电视剧）的主题、情节、人物性格和风格样式。或者说，剧作者便是一个“故事手”。

### 三、虚构者？选择者？

在 80 年代初的某一天，著名的电影导演维姆·文德斯在萨姆·谢帕德的散文集《汽车旅馆纪实》中看到了一句话“……有一个人离开了公路，一直向着沙漠步行而去。”这位素以善拍“公路片而闻名的导演马上被这简简单单的一句话给迷住了。他从中看到了某种能激发起他的创作冲动的奇妙感觉。于是，他找到谢帕德，让他从这句话出发，写一个电影剧本。在 1984 年的戛纳国际电影节上夺得“金棕榈”大奖的影片《得克萨斯州的巴黎》就这样诞生了。

正像《得克萨斯州的巴黎》这样，“一出戏可能以任何一件

事情作出发点：心中一闪而过的胡思乱想；自己深信的，或准备研究的某种关于行为或艺术的理论；偶然听到或想到的几句对话；一片真实的或想像的、能在看到它的人的心中激起情绪的背景；一场完全不知道来龙去脉的戏；偶然在人丛中看到的某一个由于某种缘故而特别引起剧作家注意的人，或者一个经过周密研究的形象；两个人或两种生活条件之间的对照或类比；报上或书上的，在闲谈中听到的或观察到的一件小事；或者一个讲得很简略或很细致的故事。”<sup>①</sup>《许三观卖血记》缘起于作家余华某一天在北京王府井大街上偶然看到的一个在人流中毫无顾忌地哭泣的老人；而柏格曼则因有一次在拍片的间歇看到两个女演员坐在墙下，互相凝视着对方在强烈的阳光下伸出的手掌而写出了他的《假面》。这样的创作过程常常会给人们一种印象：剧作者就是虚构者。他们因某种不确定的因素而引发“创作冲动”，并按自己的意愿“想出”或者说是虚构出一系列的故事和人物，这样就写成了一个剧本。所谓“编剧”嘛，当然就是虚构和编造者。

当然剧本是由剧作者“创作”的，但因此而将剧作者的工作看成是“虚构”或者“编造”则并不是一个准确的说法。剧本并不是从虚无飘渺中或是从剧作者的某种抽象的观念中产生的，不是在一片虚空中搭建空中楼阁，它肯定是从剧作者和我们大家都身处其中的社会生活里；从人类社会历史上发生过的无数真实的或可能的事件；从人生实际早已存在的种种合理的可能性之中产生的。剧作者的工作与其说是虚构，还不如说是一个选择的过程：他们从最初的创作动因出发，进入自己的知识和经验的“仓

<sup>①</sup> 霍华德·劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》第229-230页，中国电影出版社，1978年。



库”，从里面选择恰当的人物或人物可能的动作，把它们结合为一个剧本。当然这种选择绝不是简单的原材料的选取和堆砌，它是建立在剧作者想像力基础之上的创造性的选择。剧作者的“想像力是一种将各种来自知识和经验的想像结合起来的能力，以便使那些形象具有新鲜的意义和新鲜的潜力。这些意义和潜力看来似乎是新的，而实际上是新在选择和剪裁上。”<sup>①</sup>

一位剧作者从报纸上看到一条新闻：有一对中年夫妇因为某种原因离婚了，法院将他们的儿子判给丈夫抚养。这对离婚的夫妇都十分疼爱儿子，但离婚后丈夫出于对妻子的怨恨，千方百计地拒绝让妻子与儿子见面。妻子于是又上法院要求把儿子改判给自己，这个要求当然被拒绝了。这时，事情开始往一个出乎意料的方向发展：被逼无奈的妻子向法院提出了新的理由：儿子不是丈夫的亲生孩子，是她在婚后偶尔“红杏出墙”的产物。大为震惊的丈夫当然不愿相信这种说法，但医院检验的结果却证明妻子说的是真话，儿子终于被改判给妻子抚养。

剧作者被这则新闻所吸引，想据此创作一个剧本。他首先想到的是从母亲的角度来看待这一事件：这将会是一个出于母爱和复杂的恩怨而发生的故事。这位妻子出于母爱的本能，为了夺回儿子竟不惜将自己隐藏多年的、难以启齿的隐私公诸于众，在她离婚之前发生过什么样的故事？儿子的生父是一个什么样的人？他在她的生命中留下了怎样的印记？沿着这个方向，剧作者可以想像性地选择“离婚事件”之前可能发生的故事和动作，完成一个剧本。而在她把自己的隐私公诸于众并夺回儿子之后，她又会

<sup>①</sup> 霍华德·劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》第237页，中国电影出版社，1978年。

面临什么样的处境？她将如何再来面对儿子？面对自己的亲友、同事？……沿着这个方向，剧作者可以讲述一个发生在“离婚事件”之后的故事。

这样，剧作者已经有可能沿着两种不同的方向来进行选择了。但还有第三种方向：如果以丈夫为主角呢：一个已经失去了家庭的丈夫，挚爱的儿子在某种程度上已经成为他相依为命的伙伴，但突然之间发现儿子竟然不是自己亲生的，这种变故会如何影响他的生活？而妻子（尽管已经离婚）曾经的背叛和不忠又给他带来怎样的打击？……对，沿这个方向也会有一些不错的选择。还有，如果从孩子的角度来看呢：父母离婚对他已经是一个不小的打击，但他仍努力地爱着自己的父母，可祸不单行，自己突然成了这个破碎的家庭的不应该的成员。年幼的他是不是明白这意味着什么？他还能不能像从前那样爱自己的母亲？他以后的人生会因此而呈现什么样的景象？……这已经是第四种方向了。还会有别的方向：如果妻子本来就是一个满不在乎所谓的“名声”的人；如果我们以另外的人物作为主角，比如一个“片警”，离婚的这一家子只是他管片的一户，他尽力地想帮助这一家子弥合伤痕。而剧作者只把“离婚事件”当做片警生活中的一个相当重要的插曲，他想选择表现的是片警自己的生活故事。这个人还可以是居委会主任，孩子的老师……

表面上看，这个选择的过程似乎可以是毫无限制的，有无数种可能的决定。实际并非如此，剧作者所进行的是有条件的选择，它同时受到以下几方面因素的制约：

首先，创作的目标或者是主导动机决定了选择的方向。如果我们因为看到身边出现了众多的下岗工人，被他们的生活处境和发生在他们身上的种种故事所吸引，想要创作一个关于下岗工人

的剧本。从这个最初的动因出发，我们首先碰到的问题不是选择人物和事件，而是必须明确我们的创作目标：我们是想表现“下岗”这一生活的突变给他们带来的种种困境？还是想表现他们在这样的突变下如何面对生活、面对未来，如何走出困境？如果我们以后一种为创作目标，那我们所进行的一切选择都会服从它，受到它的制约。很显然，我们不可能选择一个成天唉声叹气的人作为剧本的主要人物，人物的基本动作也必然是主动冲破困境的努力奋斗。就前面的“离婚事件”来说，剧作者首先要做的，也是面对各种不同的方向决定自己的目标，他的选择将在这个目标的限制下进行。

其次，剧作者的选择还受到种种社会因素的制约。特定的政治环境、审查制度，以及文化背景、风俗习惯等因素都会在一定程度上决定剧作者的选择。

此外，剧作者可以通过自己的亲身体会，通过对生活的观察和其他尽可能多的获取知识和间接经验的手段来扩展自己的知识和经验结构，但他永远不可能穷天下所识于一身。他的选择范围必然会受自己的知识和经验范围的限制。如刚才说到的那位剧作者，他最后选择的是写父亲。原因便是他对一个中年男人的生活所具有的知识和经验更加丰富，这样他便比较“有把握”。

#### 四、“故事手”

我们可以得出结论了：

首先，剧作者便是一个“故事手”，他的任务是为未来的影片（电视剧）提供基本故事情节和人物关系，明确影片（电视剧）的主题、情节、人物性格和风格样式。

第二，剧作实际上是一种贯穿影视剧创作过程始终的创作思维方式，是运用剧作元素（人物、情节、动作等）来进行叙事的创作过程。剧作者是这一过程的主要完成者，他创作的剧本是未来影片（电视剧）的“施工蓝图”，是“一剧之本”。

第三，剧作者创作剧本的过程是一个创造性选择的过程。剧作者从剧作的基本动因出发，依靠自己的知识和经验积累，想像性地选择人物、情节和动作，完成剧本创作。

## 第二章 剧作基本元素——结构

### 一、定义

结构是来自于建筑学的术语。它的本意是指“建筑物上承担重力或外力的部分的构造”，也即人们通常所说的骨架。应用到文学、艺术上，结构则是指“各个组成部分的搭配和排列”<sup>①</sup>，即所谓的谋篇布局。

对于影视剧作来说，结构便是对情节的组织 and 安排。

影视剧作结构的分类，历来有多种说法：

如按照剧作结构的美学特征，将其分为戏剧式结构、散文式结构、小说式结构等等；

按剧作中叙事时空的不同处理，分为时空顺序式、时空交错式等；

按情节线索的安排方法，分为单线结构、网状结构和平行结构；

按人物关系设置方式的不同，分为一人一事结构、传记式结构、群像式结构等；

.....

这些描述性的分类方法种类繁多，难以计数。但它们都仅仅

<sup>①</sup> 《现代汉语词典》第 646 页，商务印书馆，1996 年版。

是对剧作结构形式上某一特征的粗略形容和区分，而且往往相互兼容难有定论。其实，对于影视剧来说，只有两种结构：戏剧性结构和非戏剧性结构。

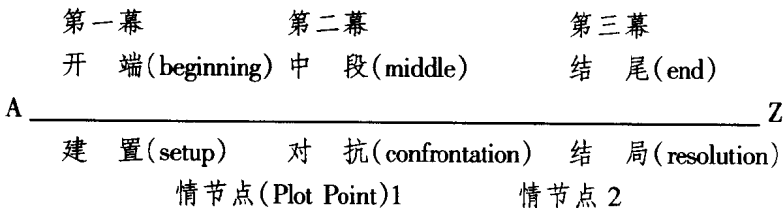
按悉德·菲尔德的定义，所谓戏剧性结构可以被规定为“一系列互为关联的事情、情节和事件按线性安排最后导致一个戏剧性的结局”<sup>①</sup>，而非戏剧性结构则正如库特·冯尼格特所说，是“一系列偶然的时刻被随意地串联在一起”<sup>②</sup>。

事实上，绝大多数的影视剧都可以划分到戏剧性结构里来，而我们所探讨的，也是戏剧性结构。

## 二、戏剧性结构

悉德·菲尔德的定义里的“按线性安排”常常会被人们误解为情节发生的时间顺序上的线性安排，而实际上这是指情节相互作用上的一种线性方向。悉德·菲尔德真正想要强调的，则是情节之间的互为关联（互为因果），和结局的戏剧性。

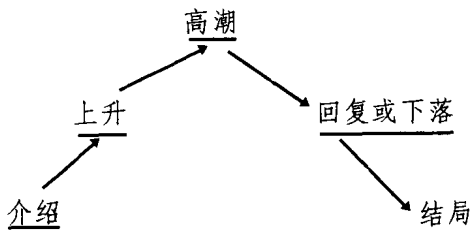
悉德·菲尔德将戏剧性结构图示为：



① 悉德·菲尔德《电影剧本写作基础》第5页，中国文联出版公司，1985年。

② 悉德·菲尔德《电影剧本写作基础》第6页，中国文联出版公司，1985年。

从这个图示我们很容易联想到弗莱格泰著名的“金字塔公式”：



在弗莱格泰看来，下落动作包括“反动作的开始”和“最后的悬置”，它与上升动作是同等重要的，“戏剧的这两个主要部分是经由一个位在中间的动作点紧密地统一起来的，中间——即全剧的高潮——是结构的最重要部分；动作以此为目标而上升，并从此点下落。”<sup>①</sup>

实际上即使是古典戏剧里也很少有剧作能呈现出这样匀称的“金字塔结构”。它们的“回复或下落”阶段往往非常不明显甚至没有。而“高潮”也并不形成一出戏的“中间点”。而在悉德·菲尔德的“对抗”和“结局”之间，似乎还缺少一个点——高潮。或许这是因为这个点的位置难以准确地划定吧。

我们来看看戏剧性结构里所包含的几个重要元素：

### 开端

通常人们认为一部影片的前 10 分钟便是它的开端。夏衍就

<sup>①</sup> 霍华·德劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》第 334 页，中国电影出版社，1978 年。

曾说过：“……电影的第一本顶重要。在第一本里，有很多东西都要从头告诉观众，假如开演了10分钟，头绪还搞不清楚，那以后就很难搞清楚了。”<sup>①</sup> 悉德·菲尔德也郑重地提醒剧作者“今后看电影时，请注意一下，你需要多长时间做出你是否喜爱这部影片的决定。一般大约10分钟左右。也就相当于你写的电影剧本的头10页。你应该及时地抓住你的读者。”<sup>②</sup>

实际上一部影视剧的开端是很难用时间长短来界定的，而且今天的影视观众已经越来越缺乏耐心，他们恐怕很难一直等上10分钟才来判断影片是否有足够的吸引力。但无论时间长短，开端所应具有的功能却都一样。

夏衍把影片在开端里应该让观众搞清楚的“头绪”归纳为时间、地点、社会背景、人物和他们之间的关系四点。悉德·菲尔德则认为剧作的开端应该“让读者明白谁是你的主要人物，什么是故事的前提，故事的情境是什么。”<sup>③</sup>

很显然，他们都强调开端应该交待清楚剧情的基本前提，让观众“有个头绪”，但开端还有比“交待”更为重要的任务——悉德·菲尔德在他的戏剧性结构图示里所标明的“建置”。在开端里，我们必须为影片的叙事建构起一个最初的动势，为它安装上发动机，使它有足够的动力推进。这种建置除了前面所说的人物的出场，戏剧情境和时间、地点的交待外，更要紧的是为叙事设置一个“总悬念”，这个总悬念便是人物的戏剧性需求，它是叙事的发动机。

在希区柯克拍摄影片《三十九级台阶》的开始，我们看到

① 夏衍《写电影剧本的几个问题》第11页，中国电影出版社，1980年。

② 悉德·菲尔德《电影剧本写作基础》第3页，中国文联出版公司，1985年。

③ 悉德·菲尔德《电影剧本写作基础》第3页，中国文联出版公司，1985年。



的是乱哄哄的杂耍剧场，一位记忆力大师正在进行表演。很快主人公汉奈出场了，他坐在剧场里大声地向记忆大师提问，他们之间的对话告诉观众：汉奈是一个来伦敦旅行的加拿大人。但剧场里突然混乱起来，有人在打枪，汉奈往剧场外挤，一个年轻的女人拉着他挤出门，并要求跟他一起回他的住处。到这里，我们已经看到了影片的主角汉奈，弄清了他的身份；知道故事发生在1935年的英国；我们还见到了一个年轻漂亮的女人，她和汉奈之间肯定会发生些什么事。该弄清的“头绪”似乎都有了，这应该是影片的开端了吧。但且慢，还有什么不对的，对了，我们还没有搞明白这个汉奈可能会碰上什么事，什么是他的戏剧性需求，我们还没有被故事所吸引。这还不是真正的开端。

让我们接着看下去：汉奈和年轻女人回到住处。接下来并没有发生我们想像中通常会发生的事，相反，这个年轻的女人显得令人奇怪地紧张，她告诉汉奈自己是一个身处危境的特工，因为发现一群以一个缺了一截小指的人为首的间谍盗取了英国的军事机密，而正被这伙人追杀……汉奈当然不会相信，但年轻女人却在他的屋里被人杀死了，汉奈这才明白她说的是真的，并且惊恐地发现自己陷入大麻烦了——间谍们要追杀他这个知情者，警察把他当做杀人犯也要追捕他……

对了，影片的开端应该是到这儿。剧情已经初步建置起来，有了最初的冲突，有了吸引观众的悬念：汉奈会如何摆脱即将接踵而来的麻烦？他能制止间谍们的阴谋吗？我们也看到了人物的戏剧性需求：汉奈必须摆脱困境。影片的叙事已经装好发动机，可以全速推进了。