



汪流(主编) 王迪 黄式宪 刘一兵 柳城 著

电影艺术基础理论系列

电影剧作 概论

中国电影出版社

电影艺术基础理论系列

电影剧作概论

汪流（主编）王迪 黄式宪 刘一兵 柳城 著

中国电影出版社

1997 北京

图书在版编目(CIP)数据

电影剧作概论/汪流等著. —北京:中国电影出版社,
1997

(电影艺术基础理论系列)

ISBN 7-106-01207-6

I. 电… II. 汪… III. 电影文学剧本-文学理论-高等学校-教材 IV. I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 01116 号

电影剧作概论

-
- 出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号)邮编 100013
电话:64299917(总编室) 64216278(发行部)
E-mail: Jsja@netchina.com.cn
- 经 销 新华书店
- 印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司
- 版 次 1997年9月第2版 2006年1月北京第4次印刷
- 规 格 开本/850×1168毫米 1/32
印张/11.5 插页/2 字数/250千字
- 印 数 7001—10000册
-
- 书 号 ISBN 7-106-01207-6/J·0611
- 定 价 24.80元

写在出版前面

这套电影各专业的电影艺术基础理论系列教科书，是由中国电影出版社组织编辑、北京电影学院各专业教研室的教师们编撰的。它们将陆续出版。

电影是综合性艺术。一部影片的完成，需各创作部门的合作，包括编剧、导演、表演、摄影、美术、录音等。每一创作部门，在塑造银幕形象时，需把握电影艺术的审美特征，但又各有其特殊的规律性。这里的每一本教材，从不同专业的角度，探讨了各自反映生活、表达思想的艺术特性，同时，还论述了各专业在影片创作中的位置和作用、不同的工具与材料、艺术语言、创作构思和形象体现、实际操作的范例，以及各专业创作人员必备的思想、艺术修养和基本功训练，等等。这是每本书的大致内容。由此可见，这套书也是关于电影各专业的的基础知识和基础理论的专著。

其中，每本书均按照北京电影学院各系专业课的教学进程，循序渐进，由浅入深，形成了系统性的鲜明特色。这里设置的专业，均属于电影制作的范畴，每本书的内容，指导着学生去掌握各专业的技巧、技能，因此，实践性、可操作性是这套书的又一特色。但是，各书的论述，不只停留在应用层面上，而

是在实践基础上进行了理论概括。这就使这套书显示了特定的理论价值。

这套书同样适用于电视教学和屏幕操作。电视与电影，虽工具和媒介不同，但都是运用视听语言的叙事艺术，都具有时空结合的多维性特点，何况，多媒体技术的发展，更将二者推向了合流。因此，这套书实际上覆盖了电影与电视。

这套教科书，是在多年教学实践的基础上撰写而成的，执笔者为此付出了艰辛的劳动。但是，教材是有继承性的。因此，这套教材也凝聚了几代教师的心血。

这套教科书的出版，适逢电影问世一百周年，中国电影诞生九十周年。这套书，是奉献给这光辉节日的礼物。

这套教科书的出版，适逢电影问世一百周年，中国电影诞生九十周年。这套书，是奉献给这光辉节日的礼物。

这套教科书的出版，适逢电影问世一百周年，中国电影诞生九十周年。这套书，是奉献给这光辉节日的礼物。

这套教科书的出版，适逢电影问世一百周年，中国电影诞生九十周年。这套书，是奉献给这光辉节日的礼物。

这套教科书的出版，适逢电影问世一百周年，中国电影诞生九十周年。这套书，是奉献给这光辉节日的礼物。

这套教科书的出版，适逢电影问世一百周年，中国电影诞生九十周年。这套书，是奉献给这光辉节日的礼物。

这套教科书的出版，适逢电影问世一百周年，中国电影诞生九十周年。这套书，是奉献给这光辉节日的礼物。

这套教科书的出版，适逢电影问世一百周年，中国电影诞生九十周年。这套书，是奉献给这光辉节日的礼物。

这套教科书的出版，适逢电影问世一百周年，中国电影诞生九十周年。这套书，是奉献给这光辉节日的礼物。

前言

本书是中国电影出版社1985年出版的《电影剧作概论》的修订本。

当时，中国电影出版社计划出一套“电影艺术基础理论系列”的书，而《电影剧作概论》是这套书中首先推出的一种。时经十年，这本概论基本观点尚有存在价值，但若不补充新的资料和例证，就会显得陈旧。何况，当初我们在“前言”中也曾指出：“由于这本书是赶写出来的，只能是一个试用本，肯定存在着不准确和不完备的地方。如在本书的总体结构上，还偏重于对叙事因素的论述，对造型因素论述得还不够充分。”故而这次修订，大部分章节都进行了不同程度的修改，有的章节改动较大。我们这样做的目的，无非要使本书跟得上迅猛发展的电影现实，以新的面目出现在“丛书”之中。

还需要说明的一点是，本书第一版第七章“改编：艺术的再创造”的执笔人原为陈智同志，这次修订，他本人表示因工作变动不能参加。我们尊重他的意见，改由别人修订。

本书除由主编汪流、副主编黄式宪负责全盘工作外，具体分工如下：

第一章 为银幕写作

执笔 汪 流

第二章 素材·题材·主题

执笔 王 迪

第三章 写人——电影剧作艺术的核心

执笔 黄式宪

第四章 电影剧作的情节

执笔 王 迪

第五章 电影剧作的结构

执笔 柳 城

第六章 电影剧作中的语言

执笔 刘一兵

第七章 再创作——电影改编

执笔 汪 流

1996年3月

目 录

第一章 为银幕写作	1
第一节 电影剧本是影片的基础	2
第二节 电影剧本的视觉造型性	8
第三节 使电影声音成为剧作的元素	24
第四节 电影剧本的时空结构	37
一 电影是时空结合的艺术	38
二 电影时空不等于现实时空	40
三 电影里的时空体验	43
四 电影如何造成新的时间效果	46
五 时空结构	50
六 电影时间的三个含义	53
第五节 蒙太奇思维是电影剧作的构思和形式	56
一 编剧应向导演提供运用电影思维写作的电影剧本	56
二 电影剧本是供拍摄的	68
第二章 素材·题材·主题	74
第一节 素 材	75
一 生活积累	77
二 素材搜集	82

三 素材与电影思维	86
第二节 题材	90
一 题材的时代感	91
二 题材与现代性	93
第三节 主题	95
一 主题是什么	96
二 主题从何处来	102
三 主题思想的电影体现	107
第三章 写人——电影剧作艺术的核心	118
第一节 人物性格的发现与构成	119
一 性格魅力：现实视角和审美视角的交相融汇	120
二 性格深度：个性化与典型性的和谐一致	130
第二节 人物设置与剧作构思	139
一 主要人物	141
二 次要人物	144
三 群像	146
第三节 刻画性格的艺术方法和手段	148
一 性格与动作描写	150
二 性格与心理描写	157
三 性格的艺术对比	168
四 为表演留下创造的空间	173
第四章 电影剧作的情节	176
第一节 情节简述	177
一 什么是情节	178
二 情节观念的演变	179

三	故事与情节	183
第二节	情节的基础：矛盾冲突	193
一	个人与时代的矛盾冲突	193
二	人与人之间的矛盾冲突	194
三	人物内心世界的矛盾冲突	194
第三节	情节线及情节的松散性	201
一	简单情节线与复杂情节线	201
二	情节的线与点	205
三	松散性情节	207
第四节	现代派电影情节及其回归传统	214
第五章	电影剧作的结构	222
第一节	结构的一般原则	223
一	剧作的结构必须从生活出发	224
二	剧作的结构必须服从于主题的需要	225
三	剧作的结构必须服从于塑造人物形象的需要	226
四	剧作结构要使剧情引人入胜	228
五	剧作结构应该是一个完整统一的有机体	229
六	剧作的结构必须借助于蒙太奇构思	230
第二节	剧作结构的表現形态	232
一	传统的剧作结构	232
二	非传统的剧作结构	236
第三节	剧作结构的基本要素	243
一	剧作结构中的开端部	243
二	剧作结构中的发展部	247
三	剧作结构中的高潮部	252
四	剧作结构中的结局部	256

二 创造新的银幕形象	329
第六节 关于将话剧改编成电影	337
一 关于扩充和丰富原作的问题	337
二 彻底摆脱舞台，转化为银幕形象	338
三 改编话剧时不能脱离原作内容去追求电影化	339
四 改编经典性的话剧，其难度来自原作的个性魅力	340
第七节 电影改编理论需要突破	341
第八节 电影改编者必须具备的几个条件	346
附录：思考题	351

第一章

为银幕写作

电影诞生于1895年。与七大艺术（文学、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、建筑、戏剧）相比，它是一门年轻的艺术。而电影剧本，比电影还要年轻，大概要晚二十五年，至今最多也不过是七十多年的历史。匈牙利著名电影理论家贝拉·巴拉兹说：“在本世纪二十年代，德国才第一次出版某些特别令人注意的电影剧本。”^①我国第一个比较完整的电影剧本，是1925年发表在《东方杂志》上由洪深编写的《申屠氏》。

电影在它的年幼时期，只是对生活最简单的模仿，因此不需要电影剧本。在稍后的一段时间内，电影在拍摄之前，也还没有电影剧本，最多只是一张用来体现未来影片骨架的文稿，如草图、提纲、梗概之类。但在导演的构思中，却已采用了一定的剧作原则。我们往往把它叫做“电影剧作”。可见，电影剧作的出现要早于电影剧本。在有声电影问世之后，电影逐渐发展成为一门独立的艺术。同时，随着电影内容含义的不断深化，便需要专门有人运用电影的形象思维，把结构复杂的内容，脉

^① [匈] 贝拉·巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社1979年版，第262页。

络分明和细致入微地在拍摄前事先做好周密的计划。电影剧本在这种情况下便应运而生了。

电影剧本发展至今天已经成为一种新的艺术样式，它不仅能够反映现实，能够描绘出鲜明的生活图画，而且，还具有独特地、有效地表现其素材的方法。这就是说，今天的电影剧作者向导演提供的已不再是剧情的简略提纲，也不是类似小说或戏剧式的作品，而是一部用电影思维展开构思，可供电影导演进行再创造的真正的电影剧本。

那么，这究竟是一种什么样的艺术样式呢？它同小说、同舞台剧本究竟有哪些不同之处呢？或者说，它究竟具有哪些美学特点呢？这正是我们需要认真研究的课题。

写电影剧本确实不同于写小说，或写舞台剧本，因为电影剧本有它自身的一些特点。这些特点概括起来说，一是，因为电影是画面和声音相结合的艺术，因此写电影剧本的人必需掌握视听语言；二是，因为电影是时间和空间相结合的艺术，因此写电影剧本的人必需具备电影的时空结构意识；而无论是视听结合，还是时空结合，又都离不开电影语言——蒙太奇，因此写电影剧本的人又必需具备蒙太奇思维的能力，即一种作用于视觉和听觉的构思。如果我们掌握并具备了上述这些特点和能力，那么我们就可以做到“为银幕而写作”，写出真正的电影剧本来了。本章的任务就是向大家介绍为银幕写作的一些基本知识。

第一节 电影剧本是影片的基础

在我们进入对电影剧本的美学特点的探讨之前，有必要先

来确定一下电影剧本在整个电影艺术中所处的地位和作用。因为，如果电影剧本的地位和作用只是无足轻重的，它得不到应有的普遍承认，那么，对它的美学特点的探讨也将是毫无意义的了。

一部电影是由编剧、导演、演员、摄影、美工、化妆、道具、剪辑等许许多多的电影艺术工作者集体创作而成的。但也必须明确：编剧却是第一个接触生活素材的人。电影编剧既是对生活、形象和美的发现者，又是将这三者统一起来的创造者。因为，正是通过他的创造性劳动，将生活变成艺术，把生活素材提炼、构思成为银幕形象。所以，有人把电影编剧在整个电影艺术中的作用，概括成为“无中生有”这四个字，是不无道理的。尽管在电影编剧手里的“银幕形象”尚处在用文字表现的阶段，它却能“独立地描绘出鲜明的生活图画”（巴拉兹语）。所谓“独立的”，是指它将适宜于体现在未来的银幕上，是一种用独特的银幕画面来构造形象的剧本。因此，它虽是文字的，却已经能够充分地向未来以导演为首的再创造者们提供出拍摄影片的基础——包括思想和艺术这两个方面的基础。可见，电影艺术是离不开这个基础的；离开它，就意味着离开了电影艺术思想和形象。可以这样说：电影剧本决定了未来影片反映生活的深刻程度和艺术造诣的高下。我们这样来强调电影剧本的基础作用，无意贬低以导演为首进行“再创造”的其他电影艺术部门；而恰恰是由于至今还存在着对电影剧本地位的不公正看法，使我们不得不来维护它的尊严。

然而，认识并非一致。比如，有这样两种意见是对电影剧本的基础作用持否定态度的。其一，某些人认为，电影剧本只能是“未完成的草图、尚待执行的计划书或一部艺术作品的提

纲”。他们在谈到电影剧本的作用时，总爱讲述一个陈旧的故事：一位电影工作者在餐厅里就餐时，突然想到了一个电影故事，于是顺手把它写在餐巾纸上。应该说，这是事实；生活里确实发生过这样的事情。但是，也必须指出，它不是发生在今天，而是发生在电影的幼年时期。时至今日，如果还拿当年餐巾纸上的故事梗概来涵盖今天电影剧本的含义，那就有一种可能：是想有意贬低电影剧本的地位和作用。其实，持这一观点的人们所缺乏的，恰恰就是电影发展的观点。世界上许多电影理论家已经明确地指出：随着声音在影片中的出现，电影剧本的艺术地位也已同时得到确立。这倒并非是由于电影至此已不再像过去那样单纯地依靠画面，还需要一批文人参加到电影工作的行列中来，写出优美的人物对白；而正是由于他们的到来，把他们长期积累起来的一整套塑造形象的方法也带入到电影中来，使电影开始摆脱了一味摄制打闹喜剧的那种状况，走向对人物性格的描绘和刻画；同时，随着人物关系的配置，也就需要把结构渐趋复杂的内容，事先在纸面上做出详尽的设计来。这样，电影剧作便从“草图”、“提纲”、“梗概”阶段发展成为一种新的艺术形式。它通过对人物性格的描绘和刻画，反映出时代的基本特征，使电影“不仅可以使人们得到娱乐，而且还可以对他们有所裨益，其微妙和复杂的程度并不亚于其他任何艺术形式”^①。可见，电影剧本之所以能够上升到“基础”这一新的地位，是由于其自身思想艺术性的提高，使得影片的质量离不开电影剧本的质量这样一种现实状况所决定的。所以，巴拉兹以

^①〔美〕D·G·温斯顿：《作为文学的电影剧本》“序”，中国电影出版社1983年版，第2页。

为，电影剧本在有声影片时期，“已经不再是一个技术性的附属品，像是房子建好后就要拆卸的脚手架那样”，电影剧本“本身就是一部完整的艺术作品”，它为未来的影片奠定基础。

其二，在西方，有些电影艺术家如伯格曼、安东尼奥尼等人认为，既然最初出现在我们脑子里的不是文字形式的思想，那么用文字来表现就不恰当了，因为这种思想更多的是和色彩、构图以及情绪联系在一起，而不是和句法和逻辑联系在一起的。这就是说，电影存在着非语言表现的思想。伯格曼等人的观点，使我们很容易联想起乐谱和演奏出来的乐曲之间的关系。难道我们也能这样认为：由于最初出现在音乐家脑子里的不是音乐符号的思想，而更多的是和音色、旋律、情绪、节奏联系在一起的，因此用音乐符号去表现就不恰当了？这个浅显的比喻告诉了我们什么呢？尽管音乐符号和乐音并不是同一事物，乐谱是提供演奏用的，但谁又能否认这样的事实：如果离开了贝多芬所写的奏鸣曲，技艺再高的乐队指挥也无法演奏出一首贝多芬的奏鸣曲来。我们不想否认，电影剧本并不等于完成的影片，就像乐谱并非演奏出来的乐曲那样。我们也承认，银幕形象在表现光影、色彩和构图时，要比文字形象更为直接和鲜明，正因为如此，所以当把文字形象转化为银幕形象时，有些电影艺术上的处理，如镜头、构图等等，恰恰是需要电影导演加以发挥和补充的。但是，最为重要的是，无论是电影剧本，还是乐谱，已向再创造者们提供出包括思想和艺术这两个方面最根本的内容。何况，导演对剧本的补充和改动，恰恰也“是在与剧作者那总的、根本的意图相符合”的情况下实现的，因此，“导演在体现剧作者的作品时，总是应当力图尽可能更深刻、更充分、更丰富地展示出正是作者意图中所包含的东西，而不是