

21世纪广播电视专业实用教材
广播电视专业“十三五”规划教材

ESSENTIALS OF SCREENWRITING

剧本写作教程

徐 燕 主编

中国传媒大学 出版社

21世纪广播电视专业实用教材
广播电视专业“十三五”规划教材

ESSENTIALS OF SCREENWRITING

剧本写作教程

主 编 徐 燕
副主编 吕 静
编 委 王家东 朱 琳
孟伟伟 周 旭
高冠琳 滕 菲

中国传媒大学 出版社
· 北京 ·

图书在版编目(CIP)数据

剧本写作教程 / 徐燕主编. —北京:中国传媒大学出版社,2017.8
ISBN 978-7-5657-1968-4

I. ①剧… II. ①徐… III. ①剧本—创作方法—教材
IV. ①I053

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 078377 号

剧本写作教程

JUBEN XIEZUO JIAOCHENG

主 编 徐 燕
责任编辑 李水仙
责任印制 曹 辉
封面制作 泰博瑞国际文化传媒

出版发行 中国传媒大学出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编:100024
电 话 86-10-65450528 65450532 传真:65779405
网 址 <http://www.cucp.com.cn>
经 销 全国新华书店

印 刷 北京中科印刷有限公司
开 本 787mm×1092mm 1/16
印 张 15
字 数 318千字

版 次 2017年8月第1版 2017年8月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5657-1968-4/I·1968 定 价 45.00元

版权所有 翻印必究 印装错误 负责调换

目 录

绪 论 / 1

第一节 剧本写作的特征 / 1

第二节 编剧的任务 / 11

上编 基础篇

第一章 剧本格式 / 18

第一节 文学剧本的写作格式 / 18

第二节 分镜头剧本的写作格式 / 32

第二章 主 题 / 39

第一节 什么是主题 / 40

第二节 如何获得主题 / 48

第三节 主题与创意 / 56

第四节 如何表达主题 / 59

第三章 剧本结构 / 64

第一节 内部逻辑结构 / 64

第二节 外部形式结构 / 74

第四章 人物塑造 / 92

第一节 人物塑造的作用 / 92

第二节 人物分类和人物塑造方法 / 96

第三节 人物设置 / 103

第五章 情节 / 110

第一节 情节设置 / 110

第二节 戏剧冲突 / 115

第三节 情节设置的常用技巧 / 121

下编 应用篇

第六章 电影剧本写作 / 126

第一节 常规电影概述 / 127

第二节 微电影剧本 / 145

第七章 电视剧剧本写作 / 152

第一节 电视剧剧本写作的基本特征 / 153

第二节 电视连续剧的剧本写作 / 158

第三节 电视系列剧的剧本写作 / 170

第四节 电视情景剧的剧本写作 / 173

第五节 电视短剧的剧本写作 / 176

第八章 戏剧写作 / 179

第一节 戏剧的特征 / 180

第二节 戏曲作品的创作技巧 / 183

第三节 话剧作品的创作技巧 / 195

第四节 小品的创作技巧 / 209

第九章 影视剧本的改编 / 215

第一节 影视剧改编概述 / 215

第二节 剧本改编的方法与注意事项 / 223

主要参考文献 / 234

绪论

随着文字的产生，人类的写作活动随之产生。写作最初发生的动机只是源于文字记录的实用功能，为了记载事件而产生，例如出土于河南安阳小屯的“甲骨卜辞”，大部分为殷商时期王室占卜的记录。随着人类社会历史的发展和文明程度的提高，写作逐渐由对事件的客观记录扩展到宣传交流、表情达意等具有主观主动性创作的活动范畴。因此，写作是写作主体以文字作为媒介，通过一定的语言结构形式完成记录事件、宣传交流、表情达意等目标的表达过程。

剧本写作作为写作学科的一个分支，是为戏剧影视等表演类艺术提供文字形式的内容提示，它的终极目标并非停留在文字上，而是在舞台、屏幕上通过表演的形式对写作内容进行延伸与再创作。因此，从一定的层面上来看，剧本写作只是戏剧影视等表演艺术的一个初始阶段，不同的表演艺术形式对剧本的写作具有很大的约束与规范作用。

第一节 剧本写作的特征

所谓剧本写作，是指以文字形式创作特定的故事，指导视听语言内容，最终以表演的方式在舞台、屏幕等媒介上进行呈现的写作活动。虽然剧本自身具有一定的文学性，在古今中外的剧本创作中，也出现过不适合表演，只适合阅读或朗诵的剧本，如“案头戏”，这类剧本不能诉诸舞台、屏幕等媒介，只能直接以文字形式呈现在读者面前，但绝大部分剧本写作是由于戏剧影视等艺术的存在而产生的写作实践活动。作为写作学科的一个分支，它既具有写作活动的一般特征，又由于受到表演艺术的要求与规范，具有自身独特的特点。

一、剧本写作具有写作活动的一般特征

(一) 体现写作主体的审美经验

写作主体是指进入写作实践中的人。选择什么题材进行写作，从什么角度进行写作，

是写作主体首先要面对的问题，这与写作主体的生活积累、知识储备、审美修养等个体素养关系密切。写作主体在进行写作活动时，必须在积累了足够的写作素材，选择了一定的创作角度以表达特定的创作主题后，才能有的放矢地进行写作实践活动，而写作主体之所以选择此题材而非彼题材、选择此主题而非彼主题，与写作主体自身的审美经验有很大的关系。所谓审美经验，是指“保留在审美主体记忆中的、对审美对象以及与审美对象有关的外界事物的印象和感受的总和”。^①写作主体在日常的生活实践以及审美实践活动中，积累大量的生活与审美素材并形成审美经验，当写作主体进入写作状态，需要调动写作素材时，这些审美经验便在写作过程中发挥重要的作用。

林语堂的长篇小说《京华烟云》，深受道家尤其是庄子思想的影响，女主人公姚木兰是林语堂心目中理想的女性形象。他曾说：“若为女儿身，必做木兰也。”姚木兰从小深受具有道家思想的父亲姚思安的影响，敢爱敢恨，凭借自身的聪慧与丰富的生活经验，在善待他人的前提下善待自己，恪守民族大义与人伦底线，顺应大势，游刃有余地处理家庭事务与感情纠纷，绝不会做明知不可为而强行为之的事情，这使得她在人生旅途中顺遂幸福，书中的她是一个完美的“道家的女儿”形象。根据小说改编的2005年版电视连续剧《京华烟云》，由于编导的审美经验不同，则将姚木兰从完美的“道家的女儿”形象改编为深受儒家思想影响的传统女性形象。她为了不让父母为难，答应曾家为得了伤寒病濒死的大儿子曾平亚“冲喜”的要求，后来又在妹妹莫愁逃婚后，为了双方家庭的脸面，嫁给了与自己毫无感情的曾家三儿子荪亚，在婚姻中忍受丈夫的冷漠与出轨，毫无怨言地接纳丈夫的私生子，忍受妹妹莫愁对自己的误解，忍辱负重地接受命运的安排。作为传统儒家思想的完美女性形象，姚木兰成了一个为了成全他人而完全失去自我的符号性人物。电视连续剧《京华烟云》虽然在剧情与人物脉络上源于小说，但由于原作者与改编者审美经验不同，对人物形象的塑造产生了截然不同的理解，在对主要人物姚木兰的形象塑造上产生了巨大的差别。

意大利导演费里尼作为世界现代艺术电影的“圣三位一体”之一，在由他导演并参与编剧的电影《八部半》中，讲述了一位名叫吉多的导演面临事业、感情困境的故事。电影将吉多在感情中陷入迷茫、事业上遭遇瓶颈的状况运用现实、想象、梦境等表现手法贯穿起来，成功地呈现了一个在外人眼中的成功男性焦灼、隐秘的内心世界。虽然作品中的人物不等同于现实中的人物，但对电影人物的潜意识能够如此细致入微地进行挖掘，无疑包含了费里尼在生活实践、审美实践过程中的大量积累，这些积累直接影响了电影的选材、表达角度以及对人物人性深度的挖掘，审美经验在电影创作中起到了非常重要的作用。

因此，在写作活动中，审美经验直接对写作主体产生作用。它影响了写作主体在诸多生活积累与知识储备中选择特定的题材进行写作，也影响了写作主体对题材进行

^① 卓菲娅·丽莎·卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编[M]. 于润洋,译.北京:中央音乐学院出版社,2003:53.

体会与判断,继而形成自己对此题材的反映与评价,最终呈现于作品的思想主题之中。

(二) 写作客体对主体的触动

写作客体是指进入写作主体的认知范畴,能够被写作主体用来进行写作实践活动的所有客观与主观对象。所有进入写作主体视野的客观存在和精神现象,当它们被纳入写作实践活动中时,就成为写作客体,而没有进入写作主体视野的客观与主观的存在,则不具备成为写作客体的条件。作为支撑表演艺术的基础,剧本写作的初衷除了让观众在观看表演时得到娱乐之外,还要让观众体验到生活中未曾经历的事件与情感,在观看中得到生活的启示与心灵的激荡,只有如此,才能得到观众发自内心的呼应。无论剧本编写的故事是激烈冲突还是离奇怪诞,编剧首先应当对生活有深切的观察与体会,对人性有深入的了解,如此才能在构思故事情节时以生动的细节、蕴藉的深意打动观众。

香港电影导演王家卫在十多年之前得知叶问的故事,随即产生创作冲动,由于一直没有找到合适的表达角度与方式,在其他有关叶问的电影相继上映之后,酝酿多年,终于拍摄出别具一格的《一代宗师》,将武学宗师沧桑的经历表现得美轮美奂。王家卫在谈到《一代宗师》时说:“现在有很多电影表现的,就是人有多丑、黑暗不可靠,我希望通过这个电影,表现人有多美!我们真的认为他们很美,不是他们的外表而是他们的情操行为,民国里面有很多是中国人美的一面,我希望这一面在这个电影里面体现出来。”^①电影故事一如既往地具有王家卫式的“碎片化”叙述特征,但在“碎片化”的故事呈现中,对武学宗师历尽繁华之后回归平静甚至是孤独境遇的演绎,表达了王家卫对人生的独特感受。

奥地利著名作家斯蒂芬·茨威格的小说《一个陌生女人的来信》讲述了一个女子凄婉、无望却执着的爱情故事,打动了无数读者,许多国家多次将这篇小说改编成电影搬上银幕。徐静蕾在谈到拍摄《一个陌生女人的来信》的机缘时承认,她在很长一段时间里想拍一部片子,但不知道该拍什么,直到有一次,当她偶然读到茨威格的这篇小说时,立刻被打动了,于是决定改编并拍摄它。这篇外国小说经过徐静蕾的改编,将故事背景放置在民国年间的老北京,把四合院作为故事的发生场景,演绎了一个人从女孩到女人终其一生,对一个感情浪子刻骨铭心的爱恋。徐静蕾说:“这部《来信》倾注了我太多的心血,而且现在达到的效果我非常满意,把我自己也感动了。我相信能够感动我的电影,也一样能够感动观众。”^②在这部融入诸多中国元素的电影中,徐静蕾运用散文化的手法进行改编、拍摄,细腻唯美的电影风格使之具有令人心动的艺术氛围。

当前,为了上座率、收视率而生编硬造的剧本比比皆是,许多捏合了种种流行元素跟风摄制的影视剧,为了盈利的目标草草制作。试想,一个连创作者自身都没有感觉的剧本

① 朱燕霞,方夷敏.王家卫眼中的《一代宗师》是个怎样的电影[N].南方都市报,2013-01-16.

② 徐静蕾《一个陌生女人的来信》受关注[N].燕赵晚报,2005-01-13.

如何能够奢望受到观众的欢迎？如今相当多的电影、电视剧一经拍出便被束之高阁，不见天日，大部分是只追求经济目标的跟风之作。

（三）注重写作表现手法的运用

表现手法是写作主体在创作过程中表达感情、行文结构时所运用的独具匠心的组织形式。它从宏观角度来增强作品整体或某一部分的表达效果，象征比喻、铺垫悬念、托物言志、蒙太奇等都属于表现手法的运用。如何将故事讲述得引人入胜、打动人心，如何将主题或题材以与众不同的方式进行呈现达到令人耳目一新的效果，这是所有艺术创作者孜孜以求的目标。作为剧本而言，它的最终目标是为了能够被表演，呈现于观众面前被欣赏，不需要语言文字的雕琢与陌生化。如何将故事讲得吸引人，以何种方式呈现故事，是考验编剧的一个很重要的方面。

陈可辛导演的《如果·爱》讲述的是一个比较普遍的“两男一女”爱情模式的故事，如果采取传统的线性时间顺序进行叙事，不论镜头语言再美轮美奂，演员表演再生动出色，它依然只是一个人们常见的爱情故事而已。陈可辛在表现手法上推陈出新，采用戏中戏的方式构造故事。故事通过两条主线来叙述，一条线是现实生活，一条线是拍戏，女主人公与两个男人的感情纠葛既是他们拍戏的内容，也是三人生活中真实境遇的写照，在拍戏的过程中延展呈现出人物真实经历过的过去与正在经历的现在。这种表现手法的运用使得一个人们常见的爱情故事有了不常见的叙述形式陌生化的美感，独具艺术魅力。

《安娜·卡列尼娜》是被世界各大电影公司翻拍多遍的故事，其中不乏经典的电影版本。英国电影导演乔·怀特改编的《安娜·卡列尼娜》，在电影内容上基本忠实于原著，没有进行太大的改编，但是场景转换借鉴了舞台剧场景的转换形式，独具匠心的形式创新形成了陌生化的观影效果，具有强烈的影像视觉冲击力。



电影《安娜·卡列尼娜》片段

无论何种艺术，内容与形式相得益彰永远是其长足发展的有力支撑。20世纪杰出的戏剧家、文艺批评家塞缪尔·贝克特认为：“形式即内容，内容即形式。……它不仅仅是供人阅读的。它是供人观看的，供人聆听的。……当意义开始起舞时，语词也随之跳跃。”^①在表达感情、陈述故事时，内容与形式相得益彰能够使作品产生更强烈的震撼感与艺术冲击力。作为以视听觉为接受形式的影视、戏剧等艺术，在剧本写作中关注形式，即表现手法的重要性，以新颖而有效的形式表达故事内容，其重要性不言而喻。

二、剧本写作具有其自身特征

剧本写作虽然同一般写作一样，也是用文字作为表情达意的媒介，但它在创作目标、

^① 贝克特·但丁、布鲁诺、维柯、乔伊斯[M]//贝克特选集：第4卷。郭昌京等，译。长沙：湖南文艺出版社，2006：14。

语言系统等方面具有与一般写作不同的特征。

(一) 群体化消费的创作目标

剧本写作与文学创作虽然都是以文字的形式进行故事叙述,但剧本写作的最终目标和受众与文学创作截然不同。虽然写作者都是用一支笔或一台电脑进行写作,但文学创作者以文字为媒介形成作品之后,付出了精神劳动,希望作品能够引起社会效应与尽可能多的受众(读者)的关注。读者通过阅读文字的形式欣赏作品,他们往往以个体化阅读方式接受文字载体,是从开头阅读还是先看结局,是看一眼就放弃还是每天阅读一小部分,这些对读者而言都是自由的。从经济角度而言,文学创作付出的经济成本相对较低。

剧本写作虽然也是用一支笔或一台电脑进行写作,但相对而言,剧本只是一个成品的基础模型,它需要依托表演媒介、各种形式的场景再现以及科技手段的辅助等各个方面并形成合力,才能作为成品展现于受众(观众)的面前。剧本写作完成之后的经济投入远远大于文学创作的经济投入,能否有经济收益决定了表演艺术的可持续发展问题,从一定的角度而言,观众的多寡是决定表演艺术能否长久存在与发展的不可或缺的重要条件。在剧本写作过程中,“每一个词、每一个视觉形象都必须和心目中成千上万的听众、观众一起创作。当你为大众媒体写作时,即意味着为广大受众写作。那些受众的特征必须时时浮现在你的脑海当中,并且成为写作的关键。”^①一位专业编剧在谈到电视剧剧本创作时认为:“电视剧是个工业化的东西,是纯商品,需要了解观众的喜好,需要知道你在一集剧本里写多少个‘焦点’。现在基本的情况是,一位合格的编剧,至少要保证每一场戏不讲空事,三场戏内有一个高潮。每一集的开始就有个打死结的悬念。各位想想,如果知道了这些,在创作剧本时,是不是就成画格子填空了。事实是:基本如此。如果做不到这点,你写出的电视剧根本没人看。更残酷地讲,基本上没有电视台买。”^②剧本创作如果失去了观众的依托,其存在意义就需要质疑了。

当年创下收视率神话的电视剧《渴望》,在计划拍摄室内剧的过程中,王朔、郑万龙等策划者认为应当拍摄老百姓爱看的题材,于是确定了以一位集中国传统美德于一身的女子为主角的立意,女主角刘慧芳的雏形由此诞生。刘慧芳这位完美的中国传统女性受尽委屈却以德报怨的虐心故事感染了无数观众,以至于1990年《渴望》首播时创造了空前绝后的96.3%的收视率神话。在剧本创作前就对题材进行市场评估,在剧本创作中将观众的喜恶融入构思范畴,这是剧本创作者必须正视的问题。

文学创作具有独立的个体性价值,相对而言,作家在创作时能够淋漓尽致地表达个人的审美情怀,而剧本创作的局限性显而易见,这种以大众群体消费为主要传播手段的艺术形式先天就需要群体的关注。著名编剧刘恒同时也是一位出色的作家,他认为剧本与小说

① 赫利尔德.电视广播和新媒体写作[M].7版.谢静,等,译.北京:华夏出版社,2002:1.

② 胭脂.我的写作的真相[EB/OL].http://blog.sina.com.cn/s/blog_473d56f40100a5nv.html.

的区别是：“作为编剧，我没有太多的主动权，我写剧本实际上也是对现实的妥协。小说则是一种独立的创作，所以这种独立性的价值不可替代。作为一种现代的表达方式，电影已经成为一种越来越重要的艺术，到了21世纪，作家的声音会越来越小，现代的传媒工具的影响会越来越大，仅仅依靠文字本身来传递信息是远远不够的了。”^①剧本写作的背后隐藏着对群体化消费目标的追求，其写作在策划立意、主题确定、情节展现、人物刻画等方面都与文学写作有很大的区别，群体性的接受方式要求编剧能够更多地跳出自我的审美窠臼，考虑到观众的喜好。

（二）视听觉语言的文字表现

从表现形式上看，文学写作与剧本写作都是由一个个的文字组成的，但从本质上而言，文学写作与剧本写作分属于性质完全不同的两种语言系统。文学写作中的文字作为一种传播载体，它直接被读者理解，作品的情节与人物形象通过文字被观众接受。剧本虽然也由文字组成，但是这些文字实际上在剧作者脑海中是一幅幅的画面以及相应的声音。同样，剧本的受众在看剧本时，他们感受到的不是文字，而是画面与声音。

同样作为视听觉语言系统，以影视剧为代表的镜头语言与在舞台上表演的戏剧语言由于表现特点不同，在写作时又有所不同。镜头语言是影视剧最基本的语言表达单位，它具有画面和声音相结合、时间和空间相结合的特性，写作者必须掌握镜头语言的写作方式，必须具备立体化的时空结构意识以及蒙太奇思维的能力，才能写出适应影视剧要求的剧本。“电影是一种视觉媒介，它把一个基本的故事线戏剧化了。它所打交道的是图像、画面、一小片和一段拍好的胶片；一个钟在滴滴答答地走动、一扇窗子正在打开……在背景中，我们听见电话铃在响，一个婴儿在哭……一个电影剧本就是由画面讲述出来的故事，还包括语言和描述，而这些内容都发生在它的戏剧性结构之中。”^②

下面是古华的小说《芙蓉镇》和电影《芙蓉镇》剧本的开头部分，小说和电影剧本都对女主人公胡玉音的形象及其米豆腐摊子生意兴隆的景象进行了介绍，从相应部分的对照中，可以看出文学写作与剧本写作之间的差别：

近年来芙蓉镇上称得上生意兴隆的，不是原先远近闻名的猪行牛市，而是本镇胡玉音所开设的米豆腐摊子。胡玉音是个二十五六岁的青年女子。来她摊子前站着坐着蹲着吃碗米豆腐打点心的客人，习惯于喊她“芙蓉姐子”。也有那等好调笑的角色称她为“芙蓉仙子”。说她是仙子，当然有点子过誉。但胡玉音黑眉大眼面如满月，胸脯丰满，体态动情，却是过往客商有目共睹的。镇粮站主任谷燕山打了个比方：“芙蓉姐的肉色洁白细嫩得和她所卖的米

① 张英. 新媒体渗透下的作家群——刘恒、杨争光谈影视剧本写作[EB/OL]. <http://ent.sina.com.cn/amusement/2000-05-28/7067.shtml>.

② 菲尔德. 电影剧本写作基础[M]. 2版. 钟大丰, 鲍玉珩, 译. 北京: 世界图书出版公司, 2012: 5.

豆腐一个样。”她待客热情，性情柔顺，手头利落，不分生熟客人，不论穿着优劣，都是笑脸迎送：“再来一碗？添勺汤打口干？”“好走好走，下一圩会面！”加上她的食具干净，米豆腐量头足，作料香辣，油水也比旁的摊子来得厚，一角钱一碗，随意添汤，所以她的摊子面前总是客来客往不断线。

——古华《芙蓉镇》

阿城与谢晋将这部小说改编为剧本后，相应的文学性叙述就成为具体的视听觉语言的呈现了：

（芙蓉镇上临青石板街的胡玉音米豆腐摊，人来人往，客人不断。）

吃客甲：芙蓉姐，给我的多放点辣子。

吃客乙：我要醋。

胡玉音：（招呼刚来的客人，热情地）来了。

吃客丙：芙蓉姐子，给我多放点葱花。快点。

胡玉音：桂桂。

吃客丁：芙蓉姐子，我等了半天了，快点。

胡玉音：哎，来了。

吃客甲：放了没有？

胡玉音：放了。保险辣得你肚脐眼疼。

吃客甲：（开玩笑地）我肚脐眼疼，姐子你给治治。

镇民：哎，女老板，来碗米豆腐。多加点汤呀。

胡玉音：哎，来，天气热，给你这碗加汤的。

镇民：（酸溜溜地）哟，芙蓉姐的手比米豆腐还要白嫩。

胡玉音：（半开玩笑地）讨厌！是不是你媳妇这两天又没有罚你跪床脚扯你大耳朵了？

镇民：（戏弄地）哟，我的耳朵倒想叫芙蓉姐来扯一扯哩。来扯呀，来。

胡玉音：（娇嗔地）去你的，缺德少教养的。（看到镇上大娘来到，赶紧热情招呼）大娘，您来了？来，坐吧。（让熟客给大娘让座）起来起来起来。

大娘：（关切地）你好吗？最近生意还不错吧？

胡玉音：嗯。（端着一碗米豆腐走近大娘，俯耳细语）给你多放辣椒了。

大娘：哟，好。

胡玉音：走了？慢走。

吃客：下回见。

在古华小说中，作者通过概述的手法对女主人公胡玉音漂亮的外貌、和气柔顺的性格

以及她的米豆腐摊子生意进行了简单的介绍。在阿城与谢晋改编的剧本中，则将其具体化、视听觉化，运用具体的画面和生动的人物对白呈现出需要表达的内容。



电影《歌剧魅影》
片段

2004年，导演乔·舒马克将安德鲁·洛伊·韦伯的音乐剧《歌剧魅影》搬上银幕，电影保留了音乐剧的精华曲目，在时间、空间的呈现上，电影发挥了自身的优势，使之表现出独特的魅力。在电影开头，通过黑白色表现1919年的巴黎，许多人在“魅影”出现过的已经残败的歌剧院旧址参加残存品拍卖。拍卖会上，随着拍品吊灯被缓缓吊起，歌剧院旧址逐渐由黑白色转为彩色，空间由残破沉寂转为华丽热闹，时间顺势切换到1870年。这种具有影视特色的时空转换方式，体现了在视听觉语言中蒙太奇思维运用的重要性。

如何利用视听觉语言讲故事，吸引观众花费几个小时坐在黑暗密闭的影院里将电影看完，或者每晚在固定时间观看几十集甚至上百集的电视连续剧或系列剧，所需要的不仅仅是足够精彩的故事，还需要与之相应的足够精彩的视听觉语言。导演李安认为，如果一部小说非常精彩，那就直接看小说好了，不需要将它改编成电影。他之所以选择某个小说进行改编，不一定是因为喜欢那部小说，而是“因为它在视觉上面、影像上面让我想表达什么，我可以借这个题材表达我想要的东西”。^①观众接受影视形象依赖于画面的时间、空间再现，因此，在进行剧本写作时，剧作者要具有清晰的时空设置理念和熟练的镜头语言表达能力，影视剧的叙述语言一定要具体、形象，发挥影视剧视听觉语言的优势，避免使用类似于文学性语言的方式进行解说式的呈现。

戏剧的创作思维与影视剧的创作思维具有很大的不同。戏剧虽然也是用文字呈现视听觉语言，也主要是通过人物的语言、动作来揭示人物性格，但由于在舞台上表演，演员与表演空间直接面对观众，空间表现受到很大的限制。戏剧编剧必须在有限的舞台空间内制造冲突，感染观众，在时间、空间的设计上需要考虑到分幕分场处理的方便性问题。在情节安排上，应更加紧凑，人物的动作行为设计与台词设计也应符合舞台表演的特点。尤其是台词，它是剧作者设计故事、塑造人物、表达主题的重要手段。下面是著名剧作家曹禺根据巴金的小说《家》改编的话剧剧本片段：

[老更夫敲着更锣由小月门上。鸣凤昏惑地走到院中。]

老更夫：谁？

鸣凤：（硬而颤抖的声音）我。

老更夫：（老苍苍地）你怎么还不睡呀？

鸣凤：（冷冷地）我要寻死去。

老更夫：（愣了一下）真的？

鸣凤：嗯，我去跳湖。

① 张艺谋纽约大学对话李安 自认不如其稳定 [EB/OL]. <http://tv.sohu.com/20140329/n397416063.shtml>.

老更夫：(疯疯癫癫地)好，好，湖里有莲花，湖里的水凉快，去吧，去吧，没有人拦着你的。

鸣凤：(哀伤地)您不拉我一把？

老更夫：(硬生生地)不拉，不拉，死了好，死了好，活着没意思。

鸣凤：(哀哀地)我去了。

老更夫：去吧，湖里面有人等着你。

[鸣凤缓缓由甬道走出。天空打着闪，远远隐约有轻微的雷，风声飒飒。

老更夫：(自言自语)小媳妇！公馆的丫头没有好的，打扮得像妖精！（雷声隐约）还要跳湖，跳神！跳鬼！（忽然）各位老爷太太、少爷、小姐们，睡吧，不早了，把窗户关紧啦，要下雨啦！下雨啦！

[大雨点开始落下来。风声逐渐峭厉。柳竹飒飒然……

[舞台渐黑。

[黑暗中大雨声，风声，树叶声。

[舞台渐明，雨渐缓，满院是淅沥的雨声，从屋檐滴到石阶上。黑暗的甬道中慢慢走出鸣凤，周身湿淋淋的，头发散开披在后面，发里有草叶水藻，手里握着残落的莲花。昏昏的红檐灯照着她一副失神凹陷的眼。她路过甬道，推了推觉慧锁上的门。

鸣凤：(走到觉慧窗前，低低地)三少爷！

觉慧：(以后一直在窗前答应，诧异地)鸣凤，你怎么还没有走？

鸣凤：(平淡里埋着失望的声音)我又来啦。

觉慧：(烦闷地)怎么又来？你？

鸣凤：(沉痛)我舍不得你。

觉慧：(委婉地)鸣凤，你不要再搅我吧！我有事！

鸣凤：(轻声，哀哀地)我不是来搅你，我就想再看你一眼！

觉慧：(温和而肯定)不！

鸣凤：(凄惻地)就一眼。

觉慧：(恳求地)不，我真是有事啊！鸣凤，你好好地回去吧，走吧！

鸣凤：(含泪)那么我走了。

觉慧：(安慰地)睡吧，不要再来了。

鸣凤：(冤痛)不来了，这次走了，真走了。

[鸣凤绝望地向甬道走下。

[天空不断打着闪，淅沥不停的雨落在空空的庭院中，檐灯凄惨暗红，在风雨中轻轻摇晃着。

(幕落)

在这一话剧片段中，叙述了爱恋着少爷觉慧的丫环鸣凤不甘被送给冯老太爷受辱，无奈之下跳湖自杀的前后经过，囿于舞台的限制，只能通过人物对白、人物造型设计以及舞美设计等，来体现鸣凤自杀前后的痛苦、无奈与不舍的复杂感情。

因此，具备视听语言的写作思维，能够用文字形式表现视听语言内容，是对剧作者最基本的要求。在进行剧本写作时，需要剧作者将摄制特点或舞台表演纳入写作构思，通过文字形式创造出符合要求的画面、声音，实现对人物形象的塑造与故事的叙述。

（三）表述直白明了

在文字表述上，由于写作目标不同，剧本的语言特色与文学作品的语言特色截然不同。文学追求语言的生动形象、别具特色，具有个体化风格特色的语言表达是许多作家孜孜以求的写作目标，许多读者往往能够凭借自己的阅读经验，判断某一个文学作品是某位作家创作的，正是由于作家在文字表述上留下了个人的烙印。在进行文学写作时，文学语言可以虚幻一些，让读者展开自己的想象去完成“塑形”，具有陌生化效果的文字表述往往具有独特的魅力，能够让读者获得别样的阅读审美快感。

而剧本写作的最终目标是定位于具体的视觉画面与声音的叙述、描写，它不需要剧作者运用与众不同的文学语言表现自己的写作优势，也不需要运用过于抽象与理性的语言对事物进行解释或评判来表现自己的思想深度，有才华的剧作者是通过编写出色的故事来展现自己的才华的。虚幻的或抽象理性的文字表达无法确定为相应的视觉画面，无法作为剧本进行进一步的表演或拍摄。剧本表述内容时，虚浮泛泛的语言尽量不用，不是直接进行视觉画面描述的语言尽量不用，如“一个星期以来，他的心里一直焦灼不安，做什么事情都不能安心”，虽然这是一个叙述性语句，但过于笼统，没有具体的画面性，不能指导拍摄或表演。剧本语言必须直白明了、具体，能够实实在在地对某一场面、某一动作、某一事件进行叙述描写，能够让受众在脑海中呈现出具体的视觉画面与相应的声音。下面的剧本片段，运用简单、洗练、形象的镜头语言将事件发生、发展过程明白地表述了出来，很好地指导了需要拍摄的画面内容：

212.内景，德黑兰集市-白天

礼萨带领着托尼·门德斯和那群住客继续在这座城中城的深处穿行。店主们站在自己的店铺门口，他们观察着这些游客，迷惑、不友好。

凯西·斯塔福德，摄制组的美术设计师给一扇金色的窗户拍了一张照片。这家店铺七十几岁的店主看到她拍照了。

他赶紧走出店铺，对凯西·斯塔福德噼里啪啦连珠炮似的说了一通波斯语。住客们停住脚步。礼萨跟这位店主交谈。

礼萨（对凯西说）：他要你刚刚拍的照片。

门德斯：她是美术设计师。她的工作就是拍照。

这位店主说波斯语的口气越来越激烈。

礼萨：他说，他没有允许你们拍他的店铺。

其他店主和顾客开始聚拢过来。凯西把刚刚拍的那张照片递给那位店主。

凯西·斯塔福德：跟他说，照片给他——

那位店主从凯西手中一把抓过照片。

……

214.内景.德黑兰集市-白天

大家开始围住托尼·门德斯、礼萨和那些住客。店主越来越激动。戴着披巾的女人们尖叫着，指指点点。

一个男人（愤怒，用英语说）：美国，不！……不！

接着，他用波斯语说，并做出开启的手势。

李·沙茨（轻声对门德斯说）：他说沙阿用美国枪杀了他的儿子。

场面越来越激化。^①

在这个剧本片段中，美国人和伊朗人的冲突通过在集市上拍摄照片这一小事引发开来，一个接一个的镜头画面表述和人物对白非常清晰明白地展示了这场冲突。因此，语言要以直白明了，能够指导演员表演或拍摄为准绳，以此作为剧作者的文字叙述能力的要求就足够了，其他任何语言上的粉饰都是画蛇添足。

第二节 编剧的任务

从广义的创作角度来看，编剧、导演、摄影、演员以及制片等都是作品创作链条上的一环，这些环节的合力协作形成了作品的最终样貌，每一个环节都会影响作品最终的艺术呈现。因此，编剧创作出来的剧本只是这些表演艺术的一个重要环节，是作品成功的基础与前提。作为编剧，应当对自己所处的位置具有清醒的认知；同时，由于创作不同人物、叙述不同故事和处理不同题材的需要，编剧需要具备足够的文化素养与生活素养。

一、对消费市场具有明确的认识

由于剧本写作需要考虑到群体化消费目标的特征，编剧在创作时需要把握市场的脉

① 特里奥.逃离德黑兰[J].晨风,译.世界电影,2014(1).

搏，关注观众的兴趣点。如果一味地沉浸于自己的审美情感中难以自拔，不考虑市场的需求、不考虑观众的喜好，这种写作态度就不太适合从事编剧这个职业。一位电影制作人很直接地表达了对编剧这种要求的原因：“编剧的第一标准是作品要为大众写电影，这是编剧创作的出发点。……我要写小说，我要写诗，一支笔就行了嘛，你不用进入这个产业，你为什么选择电影？电影是一个大众艺术，是在讲票房的，是很多人掏钱才能拍出一个几千万元的电影。”^①

编剧需要具备谨慎踏实的创作态度。在进行剧本写作甚至是更早的选题策划时，目标观众群是必须要考虑的问题。一个创意被采纳，一个剧本被决定拍摄或演出，很大程度上取决于它最终的消费群体是哪一类观众群，是否能够吸引足够多的观众来观赏它，它的投入与产出相比是否能够产生足够的市场价值。这些问题，已不仅仅是编剧展示自己的能力和创作作品那么简单了，它需要由“谁会看”这个问题延伸考虑到“写什么”和“怎么写”的问题。电视剧是家庭全体成员都可能会观看的，因此它的剧情设置应当平民化，易于大众接受；电影的观影人群由观影喜好不同的个体组成，因此观影人群的年龄、兴趣爱好甚至是上映档期都是剧本写作时要考虑的问题；话剧创作是进行经典性叙事还是进行先锋实验，是在大剧场还是小剧场演出等，这些看似与写作不相干的问题确实实在影响、指导着剧本的写作方向。由李安改编自王度庐武侠小说《卧虎藏龙》的同名电影，当年在全球狂揽2.28亿美元的票房，然而这部电影在中国内地只有1千万的票房收入，并未因为它获得奥斯卡奖而让国人趋之若鹜。究其原因，李安执导的《卧虎藏龙》，发行对象以欧洲观众为主体，主要关注欧洲观众的审美倾向，在影片中着力突出了外国人心目中的中国情调——中国功夫、中国景观（九寨沟、竹林等）、中国传统服饰等，在此基础上讲述缠绵悱恻的爱情故事以及对人性展开深层次的挖掘。“一位从好莱坞回来的电影人曾说过，好莱坞永远在猎奇。片中的大漠风情、江南韵味、飞檐走壁、京城宫墙、徽州深宅，西方人眼里东方文化的神秘被表现得淋漓尽致，尽管在中国观众看来丝毫不稀奇。”^②作为一直浸淫在武侠片中的中国人来说，李安所着重强调的元素并不是中国观众关注的，虽然李安在这部电影中贯注了新的武侠视角，为后来中国武侠片的拍摄提供了新的理念，但中西方的审美差异还是导致了这部影片票房的巨大分野。

虽然剧本写作不能信马由缰，需要充分地考虑到观众群的感受，需要顾忌到这个产业对创作的约束，但是这并不意味着剧本写作要完全舍弃个人化的审美，绝对地屈从于大众的消费要求。如何找寻个体化叙事视角与大众接受需求的平衡，如何在娱乐化的基准上具有更高的思想性与艺术性的表达，是每一个表演艺术创作者需要考虑的问题。一些制作出很高的思想与艺术水准作品的导演、编剧逐渐形成品牌效应，他们创作的影视剧、话剧等具有独特的个人标签色彩，具有深刻反映社会与揭示人性的力度，使观众在

① 刘藩，马丛峰. 故事、产业、类型——电影编剧讲义[M]. 北京：中国电影出版社，2012：201.

② 詹皓. 热门影片解析：《卧虎藏龙》为何受宠[EB/OL]. <http://ent.sina.com.cn/r/m/33130.html>.