

电视剧脚本作法四十八讲

〔日〕舟桥和郎 著

王秋妮 译

中国广播电视出版社

电视剧脚本作法四十八讲

〔日〕舟桥和郎 著

王秋妮 译

中国广播电视出版社出版

(北京复外广播电影电视部灰楼 邮政编码100366)

新城县书刊商标印刷厂印刷

新华书店总店北京发行所经销

●

787×1092毫米 32开 7.75印张 162(千)字

1990年12月第1版 1990年12月第1次印刷

印数：1—4000册 定价：3.50元

ISBN 7-5043-0595-2/J·49

目 录

前 言

译者的话

第 一 讲	电影和电视剧有何不同·····	(1)
第 二 讲	图像与文学不同·····	(6)
第 三 讲	图像与戏剧的不同之处·····	(10)
第 四 讲	什么是“画面的形成”·····	(14)
第 五 讲	抓住旋律·····	(19)
第 六 讲	对素材要作详细调查·····	(23)
第 七 讲	主题要明确·····	(27)
第 八 讲	怎样制定有成功希望的创作计划·····	(31)
第 九 讲	选好出场人物·····	(35)
第 十 讲	人物要有鲜明的性格·····	(39)
第十一讲	创作生动有趣的故事情节·····	(44)
第十二讲	脚本的各种形式·····	(49)
第十三讲	用“段落”构成起承转合·····	(54)
第十四讲	省略什么、发挥什么·····	(59)
第十五讲	分镜头尽可能做得详细·····	(64)
第十六讲	怎样写脚本原稿·····	(71)
第十七讲	怎样写戏·····	(75)
第十八讲	怎样写舞台提示·····	(81)

第十九讲	怎样写台词·····	(86)
第二十讲	第一个镜头·····	(92)
第二十一讲	在导入部把观众吸引住·····	(98)
第二十二讲	介绍人物的各种手法·····	(104)
第二十三讲	介绍情况的各种手法·····	(111)
第二十四讲	处理时间的各种方法·····	(118)
第二十五讲	使用动作的各种方法·····	(122)
第二十六讲	怎样使用小道具·····	(127)
第二十七讲	运用解说词的各种方法·····	(132)
第二十八讲	怎样做预告、设伏笔·····	(137)
第二十九讲	怎样使用穿线人物·····	(142)
第三十讲	补叙的手法·····	(148)
第三十一讲	怎样使用回忆手法·····	(153)
第三十二讲	关于蒙太奇·····	(159)
第三十三讲	怎样讲故事·····	(164)
第三十四讲	心理描写·····	(164)
第三十五讲	把人物写活·····	(170)
第三十六讲	重视真实性·····	(174)
第三十七讲	Struggle 才是戏·····	(178)
第三十八讲	加深悬念·····	(183)
第三十九讲	一切为了最高峰·····	(188)
第四十讲	最高峰后的情绪感动·····	(193)
第四十一讲	文学作品改编剧本的要点·····	(197)
第四十二讲	家庭剧的关键何在·····	(203)
第四十三讲	推理剧的关键何在·····	(208)
第四十四讲	喜剧的关键何在·····	(213)

第四十五讲	写脚本切不可做的错事·····	(218)
第四十六讲	说明太多了不好·····	(223)
第四十七讲	没有戏的脚本不好·····	(227)
第四十八讲	没有高潮的脚本不好·····	(230)
结束语·····		(233)

第一讲 电影和电视剧有何不同

电影和电视剧都依赖于画面形象，区别不大——有这样想法的人出乎意料地多，然而这是错误的。这两种艺术有很大不同。下面试把它们的差异列表对照一下。

(1)

功能不同

	电 影	电 视
画 面	大	小
观赏环境	暗室 座位固定， 不能移动。	可暗可亮，坐位 自由，甚至可以 边吃饭边看。
时 间	一小时半至二小 时，最长的也不 超过三小时。	半小时，一小时， 二小时，三小时 的独立剧或3—4 集，10多集，20多 集的连续剧，各样 都有。

(2)

内容不同

	电 影	电 视
形象性	必须绝对是形象的	不一定必须是形象性的
舞台监督的作用	极其重要，决定成败	不如电影那样重要
文学性	可说是反文学性的	越富于文学性越好
话剧方式	非话剧式	话剧式的反而好
脚本作家的位置	从属于导演	处在绝对主导地位
表现形式	即使有成套的，最多也只分上、下集	连续剧是一特色，因此可以有多集连续剧和长篇的电视小说
大的群众场面	电影特有的感染力的表现方法。例如《影子武士》的会战镜头。	几乎无效果，例如《德川家康》的关之原大会战，给人印象好像只是在一个角落里打
旁白	不大习惯 图像第一，语言第二，尽可能不用。	习惯 有些情况下宁肯多用

(3)

经营方式不同

	电 影	电 视
演 出	收 票	白 看
成 绩	视长期的上映收入而定	以视听率表示，一次性决定
社会性	较弱。例如容纳色情内容的幅度较宽	较强。过于露骨的色情、凶杀镜头须避免
控 制	电影公司(拍摄、发行)的意图起决定作用	电视台的意志自不必说，广告主的意志起很大作用。

我们再考虑一下为什么会产生这样的不同。我们进影院看电影时首先找一个较好的位置坐下，为的是能完整地看到整个银幕。银幕上放映的图像，不是为一个人，而是为全体观众放映的。但是，电视剧又怎样呢？看电视时，我们都觉得电视好像在跟自己说话。新闻播音员对着看电视的几百万人，而看电视的人却觉得是在一比一地对自己说话。想一下电视的这种特点，就可以说，电视剧也应该是面对每一位观众而制作出来的。与此相反，电影应该是为抓住影院全体观众而制作，不是为哪一个观众。

前表所展示的两者不同之处，最明显的区别是图像的大

小和图像性。图像大的电影，必然要重视图像，必须是“动”的。没有“动”的图像被视为非图像性，遭到排斥。要抓住“动”，就要重视“演出”。电影导演的存在并在电影界里占有极其重要地位，就是由来源于此。电影是反文学性的，是非演剧性，大场面是有感染力的表现手段，其原因也可以说就在于电影的图像大和图像性上。

另一方面，电视剧的图像只是在显像管屏幕上，其面积顶多不过24吋。在这样一个狭小的电视画面里，若强调“动”的话，观众一定会对令人眼花缭乱的“动”感到厌恶的。

既然不受“动”的约束，图像当然就需要产生连续“静”的状态，在这种情况下，剧的内容，登场人物的内在情感就必须具有代替图像的感染力。这恰是电视剧的文学性越强越好的理由，同时又是戏剧性极受欢迎的理由所在。这些代替图像的特点，便要求电视剧脚本的作者具有充分的主体性。因此对于电视界来说，不需要像电影导演那样起巨大作用的导演。

上面所说的情况表明，电影必须极端重视图像，要求结构紧凑，画面要有适当速度，必须使它具有足够的力，在约两小时当中，完全抓住观众的心，使他无暇去考虑其他任何事情。

而对电视来说，它不像电影那样要求图像性，更多地是要求文学性，要求构思的深远宏大；节奏的深沉缓慢，要给观众有遐想的余地；在整体上要具备令人深思的某种魅力，尤其是连续剧，这种深沉的魅力，即使间隔一整天或一个星期，也仍然能引起观众的兴趣和关心，把观众的心完全吸引到电视剧中来。在电影中如果闲散的部分过多会使影片变得

松松垮垮，但在电视剧中如果多加入一些闲散的部分，效果反而会好一些。另外，电影中通过画面来解说要比单单凭语言来解释重要得多，因此，原则上影片中常常避免加入解说。而电视剧就不同了，正如前面所说，发挥电视剧面向每一位观众说话的特点，多加点解说也未尝不可。

在向申邦子《啊，命运》中，有这样一句解说：“爷爷的眼睛变成了樱花色。”在电影里如果这样解说，就与画面重复，应当避免。但在电视剧中“樱花色”一词则成了补充图像的文学性表现手法，给观众更加鲜明强烈的印象。可以说这是熟悉电视剧特点的剧作者的一个出色表现技巧。

写电影脚本和电视剧脚本，作者的构思必然是不同的。现在，每天放映的电视电影的脚本作者大部分本身有错误，这样说并不言过其实。很多电视片都是沿袭了原来电影创作的路子而创作出来的。导演极力抓住“动”来做文章。但是，通过电视的荧光屏一显像，画面却很不理想，“动”的内容显得乏味。比方说，在电影上，大火等场面是很壮观的，但在电视上，这种场面只让人感到像火柴盒燃烧一样，并不扣人心弦。这个错误就是剧作者们没有明确认识到电影和电视的不同特点所造成的。

第二讲 图像与文学不同

图像与文学的不同是一目了然的，前者是以画面，后者是用文字来描写。画面是形象的，文字是象征性的，这个不同点剧作家有必要牢记在脑子里。

之所以这样说，是因为剧作家要用象征性的文字具体、形象地描绘各种画面。虽然同是作家使用文字，但剧作者与那些单凭文字来完成艺术作品的小说家、文学家，在本质上有着根本的不同。

“一部文学作品，它能使阅读这部作品的人们有不同的幻影；而一部电影不管多少万人看，都只是从同一个图像上认识到同一个现象。”

这是伊丹万作在《关于文艺作品电影化》的评论中说的。

其中的“电影”一词也可代表电视。在前面引用的评论中，有两个值得注意的单词，一个是“幻影”，一个是“现象”。伊丹万作把文学作品给读者的感觉叫“幻影”，把电影给观众的感觉叫“现象”。幻影与其说是形象还不如说是幻想，“现象”实际上是发生在眼前的东西。光和影的图像也就是“现象”。

让我们仔细思考一下幻影和现象有什么不同。比方说，描绘一个人物，小说只能通过文字从各种角度描绘人物肖像，

然而，归根结底毕竟只是文字。读者要得到具体形象，就必须加上自己的想象。但读者的想象是因人而异的，读者的人生经验、教养、性格各不相同，想象也是不同的。这使每个读者根据文字在头脑中描绘的人物形像虽然有很多共同点，但严格说来确是千差万别的。而图像就不同了，图像上展示的人物形象便是演员这个具体的人，要超越这个演员的脸、体形、声音及他的肉体来描绘人物的形象是不可能的；客观上，观众想象力的活动范围最多不过是在那个演员的心情方面，除此以外再没有别的活动余地，这就叫做“现象”。

“一般说来，一个十五六岁少女的心情，除了她的父母兄弟以外，别人是难以理解的。所以，要问咖啡馆里的尚美是什么样的性格，我也不能准确地说出来，恐怕就是尚美自己也只能说那时是糊里糊涂地度过的吧。若说客观上的感觉，无论怎么说尚美都令人觉得是一位郁闷、寡言的姑娘。她的脸色稍稍发青，就像把几张无色透明玻璃板重叠在一起一样，呈现出一种不太健康的、暗淡的颜色。大概是因为她刚来这里，不像其他招待那样浓妆艳抹，只在角落里默默地工作，与客人、伙伴又不熟悉，才显得这般模样的吧。此外她还令人觉得聪明伶俐，或许也是这个原因。”以上是古崎润一郎的小说《痴人的爱》里描写尚美的一段文字。

这段文字涉及到尚美的精神与肉体两个方面，做为窥视尚美这个人物形象的一斑，是一个恰当的表现。

应该注意的是，作者避开了肯定性的描写方法。用了“若说客观上的感觉，无论怎么说”，“显得这般”，“或许也是这个原因”等等含糊其词的说法。所以这样，是有意要描绘成“幻影”。总之，文学是不能直接表现“形象”

的，所以它的写作手法尽可能的避免接近“形象”，而专门注意“幻影”的表现法。

“幻影”是模糊不清的东西。正因为模糊不清才叫做“幻影”。

“脸色稍微发青”、“把几张无色透明玻璃板重叠在一起”的描写，给人的印象极深，乍一看相当接近“形象”，可实际上却不是那样。把几张玻璃板重叠在一起，究竟会形成一种什么样的颜色，大概还没有人做过这样的实验，恐怕作者本人也没有实际做过。

但是读了这段文字，人们都会发挥自己的想象力：无色透明玻璃板稍微带有青色，把它重叠起来，大概会呈现出某种颜色，这种颜色的皮肤能使读者感到一种刺激男性本能的魅力。

即使表现“模糊”，读者也会编造出自己应有的印象。总之，单凭这种表现法足以充分地调动读者的想象力。应当说，留下想象余地的模糊，反而是更完全的。

但是，图像艺术不允许“模糊”的表现方法。尚美不是动画片，而是女演员演出的形象。我看过京町子、叶顺子、安田道代三个女演员扮演的尚美，三人演了三个不同的尚美。她们的脸色都是她们本来的脸色，三个人都有血色很健康的皮肤，在特写镜头里，就连脸上长着的粉刺都清晰可辨，远远不是玻璃板那样的皮肤。但她们有她们的魅力。离开了原作的“幻影”的尚美，作为一个“现象（形象）”呈现在观众面前。

产生于文学里的“幻影”和产生于图像里的“现象”（形象）的不同，上面已经说明白了，要把这种不同记在脑

子里再去写脚本是一个关键。剧作家也和小说家一样，都是做用文字填满稿纸格格的工作，但剧作家的目的不是用文字去描绘“幻影”，是再现“现象”（形象），是用文字来画画。

剧作家的表现必须彻底地接近“现象”，不允许“模糊”的表现和暧昧的说法。

假设在剧本里表现出尚美的脸色，用玻璃板等等冗长的文章来刻画，恐怕会成笑料的。登场的人物的脸色一般是不须描绘，即使要写也只能这样写：

“尚美皮肤白晰，脸色稍微发青。”

一般只能作这种写法。这将在《怎样写舞台提示》一章里详细阐述。脚本的文字应力求简单扼要，只要能表现出具体的形象就行了。

第三讲 图像与戏剧的不同之处

这两者不同点很清楚，容易理解。戏剧有舞台的限制，表现是固定的。图像不存在这些限制，能如实地自由地表现所有的事物。

在空间方面，演戏是在有限的一定的场面内进行；在戏剧进行过程中，突然转换到其他场面，再回到原来的场面，多次反复轮换场面之类的事几乎是不可能的。但图像却能自由运用，越转换场面越能增加流动感，从而充分发挥图像的美。

在时间方面，演戏中剧目进行的时间跟实际时间速度相同，在进行过程中，把时间停止，或超越实际时间，或者把时间拉回过去，几乎是不可能的。而在图像，这些却可以实现。

戏剧受时空两方面的约束，很难向观众表示同一时间发生在两地的事件，而这在图像极为简单，只须运用所谓交叉蒙太奇等手法即可解决。

戏剧的观众只是从自己的座位上看舞台，图像的观众则是随着摄像机的视点来看对象。如果摄像机窥视人物的钱包的话，观众也随着窥视。可以说这是图像艺术最优秀的机能，应用的范围很广。

舞台通常是围着一、二、三面墙壁，而没有第四面墙壁

可是图像除了一、二、三、四面墙壁外，还有地板，天棚，共六面壁，并能抓住任何一面壁作为对象，还可以根据需要除掉其中的任何一面。下面再举几个戏剧做不到而在图像却是能做到的事例。

(a) 极小部分的扩大

拍摄人眼睛眨眼的特写镜头，在戏剧是不可能解决的。

(b) 从局部扩大到全体

由特写镜头的眼睛移动到脸部，而后上半身，然后全身，逐渐扩大，便可看清人物是一个水兵，再继续扩展，便看到他是站在甲板上，甲板上有战斗机起落，因而我们知道这是一艘航空母舰。再继续扩展，便知道这个船跟其他的军舰编成队，在海面上航行。

反之，和这个顺序完全相反，有时也可以从全体到局部。这在戏剧是完全不可能的。

(c) 视点移动

摄像机摄一个大厦的入口，通过门厅，来到尽头处的电梯前，门一开就走进电梯，电梯的数字忽亮忽灭，升到最高一层上，门一开眼前是瞭望台。摄像机往前进，那里展现出大城市的夜景。这就要视点移动，舞台上是不行的。

(d) 对象移动

在一个有阶梯的陆桥上，两个男人为一个皮包在格斗，在互相撕打中，皮包从桥上扔出去了。皮包恰巧落到了偶尔

从桥下通过的卡车上，于是皮包便被带到别处去了。这样的对象移动，戏剧是无法办到的。

(e) 隐去部分对象

深夜，上楼梯的一个男人的脚，这双脚上完楼梯后，便慢慢地走在走廊上，停在一家门前，男人的手握住门把，旋扭轻轻地转了几下，门无声地开了，男人的脚走进房间。这种情景经常出现在惊险影片中。由于剧情的需要，不能让观众看到这男人的脸部，只给观众看脚和手的行动。这就是隐去对象的一部分的手法。这在舞台上是不能实现的。

(f) 窥视对象的内部

前面已举了钱包的例子。汽车中，抽屉里，或者棺材里的尸体等，从外侧不容易看到的东西，摄影机却能窥视到。而戏剧，除非演员特意让观众看，观众是不可能轻易看到的。

以上举了几个简单例子，可以看出，戏剧和图像相比，相当受限制，很不方便。但不能说戏剧的表现不便，就不及电影和电视，也不能因为便利就说它是优秀的。我们所说的是两者的功能不同，戏剧有各种各样的约束是其特点，图像没有约束是其特色，重要的是发挥它们各自的特长。

尽管戏剧受种种机能性的约束，但发挥了它的特色的戏剧仍然是具有独特的表现技法，这种表现技法获得成功时就实现了出色的戏剧美，给予观众深刻的印象。图像也是如此，图像有它的独特的表现方法，运用这种技法就可以产生其他艺术所不具备的美——图像美。