

影视文学创作论

宋家玲 著



北京广播学院出版社

(京)新登字 148 号

影视文学创作论

宋家玲 著

北京广播学院出版社出版发行

北京市朝阳区定福庄南里 7 号

(邮编: 100024 电话: 65779405 或 65779140)

中国科学院印刷厂印刷

各地新华书店经销

*

开本: 850×1168mm 1/32 印张: 9.125 字数: 224 千字

1997 年 9 月第 1 版 1997 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1—3000 册

ISBN 7-81004-695-0/G·365

定价: 16.50 元

目 录

一 影视文学——影视艺术创作中的一个重要环节·····	(1)
二 影视剧作的创作特性·····	(11)
三 影视艺术的本性及对剧作的影响·····	(44)
四 影视艺术构成与剧作构成要素·····	(62)
五 剧作的主题与题材·····	(99)
六 论剧作结构·····	(119)
七 塑造人物形象·····	(128)
八 情节编织技巧·····	(144)
九 影视剧作样式及其发展趋势·····	(177)
十 文学体裁与影视手段的结合·····	(186)
十一 纪实美学对影视创作的影响·····	(244)
十二 影视艺术鉴赏与评论·····	(257)
后记·····	(287)

一 影视文学——影视艺术创作中的一个重要环节

△ 影视文学是什么？

△ 影视文学创作的产生和发展。

△ 剧作在影视整体创作中的地位和作用。

(一) 何为影视文学

这实际上是两种文学体裁的合称。在现代，拍摄电影故事片必得有电影剧作为蓝本，写作电影剧本是电影创作中的第一道工序。电影剧作以文字为表达手段，可称之为电影文学本或统称之为“电影文学”。摄制电视剧有电视剧剧本为蓝本，写作电视剧剧本是电视剧创作中的第一道工序。电视剧剧作也是以文字为表达手段，可称之为电视剧文学本或统称之为电视文学。

电影文学与电视文学的创作特性在许多大的方面有共同点，故通常可合称之为“影视文学”。这就如同可以把电影艺术与电视剧艺术统称之为“影视艺术”一样。

影视艺术有广义和狭义之分。广义的影视艺术包括电影中的故事片、艺术片、戏曲片、音乐片等艺术类影片和电视中的电视剧及其他电视艺术类节目。狭义的影视艺术则只指电影故事片和电视剧。本书用的是狭义“影视艺术”的概念。

还需提到的一点是，在电视艺术范畴内又存在一个“文学电视”的概念。文学电视是文学作品运用电视摄录手段而形成的一类电视艺术节目，也可以概括为“文学作品的屏幕化”。它已不

能简单地划归在文学圈内而属于一种电视节目，所以和电视文学的含意不同。这部分内容，本书亦在有关篇章中有专门的论述。只因电视圈内人常常将这二个概念混淆，故先在此说明，以便于论及时名正言顺。

（二）影视文学创作的产生和发展

早在本世纪初，意大利电影先驱卡努杜就宣称电影是一种艺术。五十年代，苏联电影理论家马契列特提出了电影文学是继叙事文学、抒情文学、戏剧文学之后的“第四种文学体裁”这一大胆见解。联系电影艺术的发展历史，我们可以看出，电影之所以能够脱离“杂耍”和简单的记录、摹仿现实生活而成为“第七艺术”，作为影片思想、艺术基础的电影文学剧本，功不可没。

电影剧本与电影发展的一定历史阶段和发展水平相联系，并受到不同时期电影观念的影响，“电影剧本详略的程度和对素材阐发的深浅的程度，首先取决于电影在各该发展阶段的要求和可能性”。（郑雪来：《电影学论稿》，中国电影出版社1986年版，第83页。）在电影产生之初，其功能只是对生活片断的无声记录，即兴拍摄即可，因而无需剧本。直到本世纪二十年代，德国才第一次出版某些令人注意的电影剧本。我国最早的较为完整的电影剧本是戏剧家洪深于1925年编写的《申屠氏》。

众所周知，电影起源于“活动照相术”，早期电影制作者的视线也就自然地关注于对客观现实的纪录。最早产生的影片，像卢米埃尔的《火车进站》、《工厂大门》、《婴儿的午餐》等，都是内容较简单的纪录片。“从现实生活中捕捉自然景”成为他拍片的指导方针。由于拍摄的随机性，加之当时的影片只能放映一分钟左右，拍摄时没有脚本，实际上也用不着脚本。时至今日，真正意义上的纯纪录片的摄制仍然是不需要脚本的，至多也只是些拍摄计划和简略的拍摄提纲。

故事影片诞生后，影片有了比较完整的故事和情节，使电影具备了一定成分的戏剧性，这时才产生了最初的电影剧本。但这些影片的故事极其简单，如《火车大劫案》、《月球旅行记》等片，只是对小说原作的非常粗略的图解，放映时间也只有几分钟至十几分钟。因此，严格说来，这些剧本都是“写在衣服袖口上的”拍摄大纲，仅仅体现了一个初步的构思，拍摄时更注重导演和演员的临场即兴发挥。

二十年代是默片的黄金时代。因为影片中人物之间的情感不能直接通过对白进行交流（有时只能用简单的字幕来标示台词的大意），这一时期的影片情节较为单一，剧本的创作也较简单，还不能称作是文学剧本，而只是依据当时的电影发展技术，将影片所要表现的环境、画面造型、人物的动作、表情，情节发展过程用文字规划出来。在影片的剪辑中注重镜头之间的连贯性、逻辑性和节奏性。比较典型的例子要数卓别林一些影片的本子了，在有关一个流浪汉故事的“夏尔洛神话”时期的喜剧片里表现得尤为明显。因为没有人物之间的直接对白交流，人际关系的表达不能太复杂，必须使人一目了然。如影片《寻子遇仙记》中，弃儿代表流浪汉唯一的寄托和希望，身手敏捷的大块头代表冲突的一方，警察代表法律而不是正义的化身，这些人物都成了“道具性”的角色。又如影片《淘金记》，主要人物只有三个：流浪汉、乔治亚和杰克，围绕他们之间的感情纠葛，来表现小人物真挚和执着的感情。

值得指出的是，默片时代的电影脚本尽管内容简单、字数较少，但它表明，作为故事影片，事先有一个完整的艺术构思是十分必要的。而这种构思恰恰最先体现在剧本中。为影片提供一个好的艺术构思、好的故事情节，这正是电影文学剧本的最重要的功能。

1927年，有声电影问世。声音因素的加入，丰富了电影的

表现手段，人物之间可以对话，为更加直接地表现人物的情感提供了可能性，同时也使电影更加逼近真实，表现一个立体的有声世界。故事片情节于是逐渐复杂起来，内容含义也不断深化，从而对电影剧本的创作提出了新的更高的要求。正如匈牙利著名电影理论家巴拉兹所说：“有声电影诞生后，电影剧本就自动跃居首要的地位。”可以这样说，有声电影的出现，使电影剧本的艺术地位得以确立，并逐步发展成为一种新的艺术形式。它属于一种文学体裁，但其创作目的又是为了电影作品的摄制。到了好莱坞故事影片的鼎盛时代，电影剧本的编写显得尤为重要了。

三、四十年代是美国好莱坞电影的全盛时期，它不仅吸纳了最著名的演员和最优秀的导演，而且还特别关注全世界大部分的文学名著。从这个“梦幻工厂”中制作出的影片尤其讲究故事性，戏剧因素较浓，情节起伏跌宕，人物关系复杂，产生了大量的类型片和美国电影史上的经典之作。惊险恐怖、悲欢离合、三角恋爱之类的故事都需要事先精心设计情节和人物之间的关系。这些都决定了在影片投拍前必须有一个较成熟的文学剧本做依据。

随着电影内容、结构的愈加复杂，需要有专门的剧作者运用电影的形象思维，事先用文字语言为影片故事理清脉络、构思细节，编织人物关系。从此，电影剧作作为一种特殊的文学创作形式造就了一大批电影剧作人才。

在现代，几乎每一个成功的大导演都有一个或几个剧作家做为搭档共同支撑起所营造起来的电影圣殿。他们的创作风格相近，在长期的合作中形成了相互尊重、相互信任的关系。如美国著名导演科波拉与编剧马里奥·普索合作连续拍摄了荣获奥斯卡金像奖的《教父》系列影片（三部）；与日本著名导演黑泽明合作的剧作家有多位，像桥本忍、小国英雄、菊岛隆三等。他们按照黑泽明的导演风格和创作特点，创作出《罗生门》、《七武士》、

《椿十三郎》、《在底层》等著名影片的剧本。

在电影史上，并不是所有的创作流派都对电影剧本给予同等的重视。第二次世界大战后兴起的意大利新现实主义，以及后来法国电影理论家巴赞等倡导的长镜头纪实电影理论、法国先锋派的主张，都极力贬斥好莱坞的戏剧电影，追求电影本性的回归，强化影片的纪录特性。有些人甚至主张不用剧本拍电影，如法国新浪潮电影的代表人物特吕弗及近年来活跃于法国影坛的著名导演勒鲁什，都认为电影剧本会妨碍他们自由的创作。他们很不讲究影片的故事性、情节性，淡化拍摄前的艺术构思、强调现场创作的重要性，包括台词亦是由演员临场即兴发挥。当然这是很极端的做法。实际上电影剧本在通常情况下仍是必要的，不过有时候（如纪实性故事片）可能是写得简单一些罢了。这类剧本有些较像导演的工作台本，只列出大概的情节发展脉络和拍摄场景、拍摄要求，而人物动作和对话只有一个简略的表述，到拍摄现场再由导演、演员即兴创作。

我国五十年代末也曾有钟惦斐等人提出“电影与戏剧离婚”的主张，要求突出电影作为独立艺术的特性，重视电影纪录现实的真实感，尽量排除戏剧的假定性。

总的来看，从艺术创作这一视角来看，大多数情况下，电影的摄制体制遵循的还是“导演中心”论，编剧的创作应尽量符合导演的要求，在整体风格上谋求与导演的统一。如导演丁荫楠创作中追求诗化的风格，在拍摄《孙中山》时，由于编剧所提供的剧本仍然偏重于传统的叙事结构，这叫他不得不对剧本做较大的修改和补充。

同电影相比，电视剧是比较幸运的。它从一开始就是站在戏剧与电影两大艺术巨人的肩膀上成长起来，有成熟的戏剧美学和电影美学体系可资借鉴。如电视发展史上第一部电视剧《嘴里叼花的女人》原本就是皮兰德娄的舞台剧，那是少不了剧本的。我

国最早的电视剧《一口菜饼子》同样是遵循戏剧模式拍摄的室内“直播小戏”，有正规的文学剧本和导演的分镜头剧本。因此可以说电视剧创作从一开始就未离开过剧作。

一般来说，电视剧比较强调戏剧性、故事性，连续剧更是如此。故事讲究环环紧扣，起伏有致；戏剧性的矛盾冲突不可缺少，且有时需要强化，人物命运因此有悲有喜，能够紧紧揪住观众的心。由剧情中的悬念而引发出观众的某种猜想、探寻、担心、期待等心理，成为推进剧情发展的重要因素。中长篇电视剧的艺术结构和故事情节则更为复杂。如果这些不事先编织好，完全靠演员临场发挥，势必将无法驾驭。所以，剧作对电视剧作品而言关系尤为重大，甚至可以决定其成败。

一位影视理论家认为，电影是导演的艺术，电视剧则是剧作家的艺术，这种说法有一定道理。这里，强调了剧作对电视剧来说比电影占有更为重要的地位。日本影视剧作家舟桥和郎在对电影和电视剧做对比论述时指出，剧作家在电影创作中是从属于导演的，而在电视剧中则是“处在绝对主导地位”。

电视剧剧作的艺术质量与制作完成的电视剧的思想艺术水平休戚相关。以电视连续剧《渴望》和《天桥梦》为例，前者剧作较好，有一个戏剧性很强的较完整的故事，人物形象的塑造也较好，因此虽然说拍摄和制作粗糙一些，但仍取得了成功，为广大观众所欢迎。后者应该说题材不错，本身潜藏有丰富的故事性，但由于剧作欠佳，情节不集中，东拉西扯，场景的铺排、民俗的表现往往跟人物命运不相关，反而冲淡了戏剧化的情节，因而难以吸引观众看下去。正是由于剧作存在较大的问题而影响到全剧的整体艺术质量。

当前，国产电影在风雨飘摇的市场状态中徘徊，电视剧创作虽已达到了年产上万部（集）的数量水平，可真正堪称精品的却屈指可数。这里面原因很多，而剧作水平跟不上，则是其中不可

忽略的重要因素。因此，要从根本上提高国产电影、电视剧的艺术质量，应该首先从提高影视剧作的质量抓起。

（三）剧作在影视整体创作中的地位和作用

总的来说，剧作是影视创作的基础和前提，是未来作品的蓝图。正是从这种认识出发，苏联的电影大师杜甫仁科把剧作家称为“在纸上设计影片的总设计师”。概括而论，剧作在影视整体创作中的地位和作用体现在三个方面。

1. 确定人物形象和人物之间的关系

影视剧作的核心是塑造人物。好的题材，深刻的主题，只有同鲜明生动的人物形象结合起来，才能避免成为空洞的说教或抽象的概念。剧作家对于生活的独特见解和深刻感受也只有通过精心塑造的银屏形象体现出来，才能感染人、打动人。我们都有这样的体会，一部电影或电视剧，经过多年以后，其中的情节已大多被人们淡忘，而剧中的人物形象却依然存留于人们的脑海里。像电影《今天我休息》中的好民警马天民、《甲午风云》中的民族英雄邓世昌，电视剧《新星》中的县委书记李向南等，由于这些艺术形象具有鲜明的个性特征，同时又反映了一定的社会本质，是高度典型化了的人物，才产生如此令人经久难忘的艺术魅力。由此可见，成功的作品只有表现好人物性格，尤其是典型人物性格，才能立得起来。诚如莱辛在《汉堡剧评》中所论述的，“对于作家来说，只有性格是神圣的，加强性格，鲜明地表现性格，是作家在表现人物特征的过程中最当着力用笔之处”。

在现实生活中，没有人会孤立于世外而能生活下去，他必须生活在一定的社会关系、人情关系之中，而这些社会关系、人情关系又在不同程度地塑造着他的人格、精神。因此，对人物形象的塑造，要有一个通贯全局的考虑，以形成艺术形象完整的发展和结构。具体地说，既要着力刻画在剧作中集中体现矛盾焦点的

主要人物，又要精炼地塑造出能够参与和推动剧情发展的次要人物，而不仅仅是把他们作为主要人物的点缀或陪衬。还有一些作品，塑造的是群像，人物主次关系并不分明，以扇面式的结构（散文结构）表现生活真实，揭示社会矛盾，如苏联影片《这里的黎明静悄悄》、国产影片《夕照街》、电视剧《钟鼓楼》等那就更需要将一个个人物表现得栩栩如生。不管采用何种人物设置方式，人物绝非只是表现作品主题的道具，而更应当注重的是完成对自身形象的塑造。

2. 规划和构成情节发展

情节是构成影视剧作的重要组成部分。一部具体作品的主题思想只有按照剧作家的总体结构布局，融汇于具体的情节发展之中，才能得到生动、形象、动情的体现，人物也才能成为灵魂、血肉兼备的活生生的富有艺术真实感的艺术形象。

情节与人物性格有着密切的关系。高尔基曾经说过，情节“即人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系——某种性格、典型的成长和构成的历史”。由此可知，情节的设计，首先应当从现实生活出发，恰当地处理好人与事、人与人之间的关系，使之合情合理地统一于情节中。要根据人物的命运、性格的变化来安排事件，而不是让事件来左右人物。也就是说，具体事件的安排是以人物为中心的，通过一系列事件塑造鲜明的、生动的艺术形象。

一般来说，矛盾冲突是构成剧作情节的基础和核心，人物的行动和所引起的事件都与矛盾冲突息息相关。也可以说，情节设计组织的过程就是剧作家根据体现主题、刻画人物的需要，对生活原本就存在的矛盾进行鉴别、提炼、加工、处理的过程，由此也便形成了剧作中的戏剧冲突或者是推动剧情发展的动力。

3. 确定环境和场景

人物性格的生成、发展和变化离不开他所生活的环境，情节

的展开也不能脱离一定的时间和空间。因此，创造出真实可信和具有表现力的环境和场景，就成为影视剧作构成中不可或缺的重要环节。剧作中的环境和场景，既包括自然环境，也包括社会环境。

首先，环境和场景作为交待时序、地点和背景的因素，可以烘托出逼真鲜明的时代气息和氛围，使观众产生如临其境之感。如电视剧《英雄无悔》中对广州、香港、南滨（虚构）的地域文化特点与不同空间造型的勾勒，既有富丽堂皇的豪华场所，又有富于传统地方色彩的普通市民的生活场景，还有公安生活、工作的各个代表性的环境展示，从而为我们展现了珠江三角洲改革开放以来经济腾飞的时代风貌，如同阵阵海风扑面而来，同时也为剧中人物提供了真实、具体的活动空间。

其次，环境和场景作为人物性格形成的因素，是体现人物性格发展变化必不可少的条件。影视剧作应当给每个人物找到独特的环境，使环境和人物之间产生内在的联系，成为人物行动的依据。像美国影片《勇敢的心》中那一望无际的苏格兰草原、茂密的丛林，质朴、热烈的苏格兰游牧民族生活场景，这一切，成为主人公华莱士那豪放、粗犷、桀傲不驯等英雄性格生成的自然环境；而反抗英格兰殖民者的连年征战，以及中世纪封建领主制的社会形态构成的社会环境，又成为了他不甘屈辱、酷爱自由等品格的基础。可见，华莱士复杂性格的各个侧面，都是与具体的环境和场景的展示密切相关。电影艺术家夏衍非常贴切地把人物与环境和场景的关系比作鱼和水的关系，环境对塑造人物的确具有至关重要的意义。

一般情况下，注重造型因素的电影比电视剧更加注重场景、环境设置的典型化意义。有时，场景本身就成为一个个重要“角色”，与剧中人物形成矛盾、冲突等戏剧化的关系。如张艺谋导演的影片——《红高粱》中的那片高粱地、酒坊；《菊豆》中的

染坊；《大红灯笼高高挂》中的那座封闭的四合院；《摇啊摇，摇到外婆桥》中的荒岛与华宅……无一不是和片中主要人物形成一种特有的戏剧冲突。它们对人物形象的塑造、人物心态的表现起了多么重要的作用呀！

此外，环境和场景还经常作为象征、隐喻的手段，通过其本身所构成的含蓄蕴藉的艺术形象，不仅为剧作增添哲理性的内涵，而且能够使人物的思想境界得以升华，创造出艺术的意蕴美。如电视剧《孔繁森》中多次展现巍峨耸立的布达拉宫、辽阔无垠的高原雪域的壮阔画面，无一不是都蕴含着对孔繁森这位“高原雪魂”、人民公仆崇高品格和壮丽人生的礼赞。

剧作者在确定环境和场景的设置时，应本着有利于人物命运的展现、有利于情节展开的原则来进行通盘考虑。如果脱离人物形象塑造，片面地追求环境和场景的铺排，那么即使画面造型再美，其意义也只能局限于画面本身，无形中会成为作品的累赘，甚至冲淡了情节的发展。

总之，影视剧作应着眼于叙事因素、抒情因素和造型因素（电影尤其看重这一方面）的有机结合，为未来的影视作品提供生动感人的艺术形象和丰富细致的情节。同时，为了便于转化为银屏形象，它在构思和表达时必须讲究形象化、具象化——仿佛看得见和听得到。

二 影视剧作的创作特性

△ 文学特质与影视特质的结合——读与视听。

△ 文学本与分镜头本（或完成台本）之比较研究。

（一）文学特质与影视特质的结合——读与视听

既然我们明确了影视剧作具有文学性，承认它是有待于导演们进行“二度创作”的文学的一种样式，那么它必然具备一定的文学特质。但与一般的文学作品相比，它又有自己独特的创作规律，实际上是文学特质与影视特质相融合的产物。剧作者只有在把握文学特质与影视特质的基础上，才有可能进一步掌握影视剧作的特性，从而在观察体验生活和进行艺术构思时自觉地加以运用。为此，我们有必要首先对文学特质与影视特质分别加以考察，从中找出两者之间的契合点。

文学的基本特质大致包含四个方面的内容：

1. 它是一种思维艺术

作家的整个创作过程，从选取生活素材，进行分析、概括、加工、提炼，到完成文学形象的塑造，是一个通过思维活动进行创造的过程；而读者在接受过程中，只有以语言为中介，通过积极的思维活动，把那些文字概念所表述的形象连贯集中起来，从而在思索和比较的基础上，从文学作品中获得全面的感受、体验和理解。

2. 表达手段是文字符号

文学被称为语言艺术，即指文学是用文字符号借助欣赏者的想象来创造形象，并用它来反映现实事件、自然景象和人的行为、思想感情。文字符号是作品的载体和基本材料，如果不懂得作品所运用的语言和语言所表达的意义，人们就无法感受到作品所塑造的艺术形象。而影视作品则不同，观众即使听不懂人物之间的对话，单从画面也能得到不少形象的感受。不然卓别林哑剧式的影片就不可能成为世界公众都能欣赏的伟大的艺术，而影视艺术也不可能成为国际性一种可比的艺术。

3. 间接表述形象

文学运用文字联缀起的语言塑造艺术形象，因此它不像其它艺术那样具有直观性、具象性，而必须通过语言中介，作用于读者大脑的想象力。作品中的艺术形象不管描述得多么具体、生动，也只能存在于作家和读者的想象中，我们无法通过视觉直接看到剧作中的那些人物形象，自然也听不到他们说话。

4. 对文学作品的欣赏过程实际上就是调动读者想象力的过程

这里所谈的想象不是消极、被动的感知，而是积极、能动的精神活动。读者以作品内容为基础，结合自己的生活体验和文化艺术修养，通过想象进一步丰富艺术形象，对作品中的“空白”加以补充，从某种意义上说，这即是一个对文学作品进行再创作的过程。既然是通过想象进行再创作，读者获得的就只能是间接的感受。同时，在欣赏过程中必然还或多或少伴有理性思维的参与，这样才能够加深对于形象的感受和理解，挖掘出作品蕴藏的思想意义。

最纯粹的文学形式当属诗歌和散文，因为它们最能充分地体现文学想象这一特质，小说则加入了叙事和戏剧的因素。

文学的这些基本特质决定了读者在欣赏过程中对形象感受的

差异性。比如古典小说《红楼梦》中的林黛玉、贾宝玉，虽然书中有形象逼真的语言描述，但在一千个读者当中仍然会产生一千个林妹妹、宝哥哥各种不同的形象。这也说明，文学形象永远是间接的、模糊的，它们只存在于人们的想象中。

影视艺术是通过银幕或荧屏展示形象的，因此它呈现出与文学艺术所不同的特质：

1. 影视艺术是视听艺术，它以可见的视觉造型和可闻的声音直接作用于人的视、听感官，激起观众非常强烈的临场感，从而使之容易相信银屏上出现的一切都是客观世界的复原。

2. 表现手段是活动画面和具有空间感的声音——声画语言。这是影视艺术特有的表现手段，它以画面的光影、色彩、构图等构成银屏形象，并通过运动的画面去表现事件的进程，按照时间的推移，将情节和事件逐渐展示出来。同时，又运用声音来补充画面的表现。在人们生活的现实世界里，声音是无所不在的。只有当声音存在时，我们才感觉到所看见的空间是一个真实的立体的空间。特别是声音因素中的言语，更是人与人之间思想、情感交流的重要工具。由人物直接说出的言语，比文字更加带有情感色彩，更易打动人的心灵。画面和声音相配合，共同创造出复杂而完整的银屏形象。

3. 直接呈现形象。由于影视艺术运用具有视觉造型性的画面展现形象，因而这种形象就必然是直观的和具体可感的，具有某种确定性。它可以直接地呈现于观众面前，以形象隐喻某种思想。正如安德烈·勒文松所说：“在电影中，人们从形象获得思想；在文学中则从思想获得形象。”

4. 观众从影视艺术中获得的是直观感受。在欣赏一部影视作品过程中，往往不需要经过艰难的思索便可感受到这部作品思想艺术上的力量。尤其在电影中更强调这一点——即声画语言的直接冲击力。一般来说，电影的银幕比电视荧屏大许多，可以涵