

电影制作探索

中国电影出版社

电 影 剧 作 探 索

中国电影出版社編輯、出版

(北京西单舍饭寺12号)

北京市書刊出版业营业許可証出字第089号

財政經濟出版社印刷厂印刷

新华書店北京发行所发行 全国新华書店經售

开本787×1092公厘 1/32 印张8 1/4插頁1·字数: 211,000

1961年6月第1版

1961年6月北京第1次印刷

統一書号: 8061·823 印数: 1—5,800册

定价: 0.95元

編 者 的 話

百花齊放、百家爭鳴的方針，推動了我國電影事業的迅速發展，促進了電影藝術的繁榮。幾年來，電影劇作方面，獲得了丰收，出現了不少優秀的電影劇本。劇作家們在創作的實踐中，作了許多有益的探索，積累了相當豐富的經驗。我們出版這本書的目的，就是試圖在介紹劇作經驗、提供研究材料方面做一點工作；同時，通過創作的若干重要問題的探索，進一步展開“爭鳴”。

本書包括十二篇文章，其中有的就電影劇作中某些問題，進行理論上的研究；有的回顧自己的創作，探索感受最深的問題；有的就一個劇本的誕生，暢談自己的體會。文章涉及的問題是多方面的：如生活與創作的關係，革命現實主義與革命浪漫主義相結合的藝術方法，電影劇本的改編等問題都有所論述；但是，更多的篇幅，是根據電影藝術的特性，探討主題思想、人物塑造、情節結構、場景安排、細節描寫，以及電影的動作、形象、語言等等，特別是對於某些藝術處理問題，進行了比較細緻而具體的探索。

本書收集的文章大都是在1959年寫的。現在看來，接觸的問題雖然不是那麼集中，但是，這些問題的探討，無疑將為目前進一步展開“爭鳴”風氣，提供有益的材料；同時，這許多作者的經驗也將是電影劇作者、電影理論工作者，特別是青年、業余劇作者進行研究和學習參考的很好的材料。

編輯这样的書在我們还是一种嘗試，限于編者水平，在編輯工作中一定有許多缺点。希望文艺界电影界的同志們和广大讀者不吝指教，以便在今后的工作中改进。

1961年5月。

乙卯

書号: 8061·823

价: 0.95 元

目 录

編者的話

談电影剧本創作中的三个問題張駿祥 (1)

漫談改編夏衍 (21)

在銀幕上歌頌共产主义新人林杉 (34)

探索于敏 (51)

断續篇胡苏 (88)

談談电影剧本的情节結構艾明之 (123)

电影剧作技巧探索三題羽山 (143)

一个剧本的誕生柯灵 (189)

我怎样写“老兵新传”李准 (198)

談編写“林則徐”中的几个問題叶元 (211)

学习写电影剧本的体会費礼文 (235)

怎样表現人物季俊 (248)

談电影剧本創作中的三个問題

张 駿 祥

我想談的恐怕都是些老生常談。但是正因为你也談我也談，彼此之間不免有些出入，有些公說公有理，婆說婆有理的地方。初从事电影編劇的同志听了这些話，看了这些文章，或者会感觉得无所适从，或者会得出些片面的理解，在創作上就会产生不好的影响。我想就三个問題，談一点个人意見。

一、关于动作、形象

首先是这样一个問題：許多文章里都說到电影更多地依賴视觉形象，要通过人物的行为动作来刻划人物；可是許多剧本又常常得到这样的批評，說是动作太多，事件太多，象篇流水賬；也还有一些影評推崇某部影片拍得好，說很富于抒情意味，編导沒有搬弄过多的戏剧动作云云。这究竟是怎么回事呢？电影究竟要不要动作、形象？又要什么样的动作、形象呢？

我看，說电影更多地依靠视觉形象，这大概沒有錯。有声电影的发明使电影編劇多了一样武器：對話，但是电影編劇却必須極其經濟地使用對話，一部影片的對話，最多的也要比一部舞台剧的對話少两三倍。除了歌唱以外，銀幕上的人物也很难用語言直接抒发自己的感情，象詩歌里那样；除了少量的解說性質的旁白以外，編劇也忌諱自己跳出場把人物的思想、感情、活动作一番渲染描写，或就主題思想发一通議論，象小說里那样。所以，要說一个人性格孤僻，你就得写出一些事例，通过这个人的一系列

的动作，讓观众看到，得出結論，說这个人是孤僻的。“夏伯阳”的作者从头到尾自己沒有一句話批評夏伯阳的游击习气，但是通过一系列銀幕形象，通过夏伯阳自己的动作，使观众体会到了这一点。

所以，想从事电影編剧的人一定要学会找寻最能說明人物內在活动的外在动作，视觉形象。好影片里处处都是这种范例。“祝福”的編导，在描写祥林嫂寻死覓活不肯嫁賀老六的第二天早晨，被賀老六的誠朴所感动，回心轉意願意和賀老六一起生活下去的时候，只用了一个祥林嫂慢慢接过賀老六倒給她的一碗水的动作。这里不再需要什么解說或者旁白。祥林嫂逃出婆家投靠在高四老爷家，自己以为找到了安身立命之所，心情暂时舒暢了一下。編导为了表达这种情緒，就用了祥林嫂在河边洗菜的时候，看到小河春水上面群鴨嬉戏，她脸上也第一次露出笑容的镜头。在祥林嫂捐門檻无效，憤而抗議的时候，她就拿起厨刀去砍庙里的門檻。苏联影片“大家庭”里，小儿子阿历克賽为結婚申請到了房子，可是爱人卡佳却受坏蛋斯騙离开了他。阿历克賽穿着鞋子独自倒在床上，忽然看到書架上放着的卡佳的照片。导演拍了一双脚的特写，一只皮鞋憤懣地挡住了照片。这一只脚的动作就表达了脚的主人的全部情緒，比多少句作者的描繪都有力量。后来，卡佳被騙她的人抛弃了，阿历克賽发现自己还是爱她，决定接她回来。他替卡佳打好包袱，可是卡佳已經生了一个嬰兒。阿历克賽怎样对待这个孩子呢？导演用了一个很巧妙的办法。他在镜头上根本没有讓这个孩子出現，我們只听到孩子的哭声。阿历克賽走过搖籃那里，向画面外看了一眼，把桌上一个吃剩一半的奶瓶塞进了怀里。戏就到此为止，多說一句都是多余的了。

这些都是人物动作，都是视觉形象。誰也不能說电影可以不要这样的动作，这样的形象，因为它们正是电影的特殊表現手段。这些动作、形象，照搬到其他文学形式里并不見得恰当，甚至搬到舞台上也不一定适用，例如在舞台上，就很难把幕落在祥

林嫂接过賀老六的那碗水的動作上，不加任何台詞，就希望觀眾完全明白祥林嫂的心情。因為沒有了近景和特寫，祥林嫂的眼神、表情，與賀老六之間的情感交流，觀眾就都看不到。象阿歷克賽的腳那麼一動，拿到舞台上也就沒有任何意義。至於那個嬰兒的搖籃，舞台導演更沒有辦法把它從觀眾的視線里擋掉。

反過來看，其他文學形式里面的動作、形象，也未必能照搬到銀幕上來：不用說，誰也不會否認，任何文學形式里都是要運用人物的動作，也運用視覺形象的。象安徽民歌里這樣的兩句：

“端起巢湖當水瓢；哪方干旱哪方澆”。這裡當然有動作，有視覺形象。但是假如有個電影導演笨到真拍一個大漢端着一個巢湖的小模型，東澆一瓢西澆一瓢，那會得個什麼效果呢？或者象陶淵明的這兩句詩：“采菊東籬下，悠然見南山”，菊花，東籬，南山，和采花的人，難道不是具體的視覺形象嗎？采菊和抬頭看山，難道不是動作嗎？可是你如果照直拍一個人采了幾朵菊花，拾起頭來，接上一個南山的遠景，那就什麼意境也傳達不出來。甚至象小說中常見的形容人胆小怕事的形象語言：“一片樹葉子掉下來也怕打破頭”，你也沒法子照搬到銀幕，除非你是拍一部滑稽戲。

總之，詩歌等文學形式雖然也運用人物形体動作，運用視覺形象，但是這些動作、形象，却常常並不象銀幕上的動作和形象那樣具體、實在。文字在讀者心中喚起形象，這些形象常常比較朦朧，因而又允許比較誇張。文字在各個讀者心中所喚起的形象也不一定絕對的相同。詩詞的形象作用與其說是依靠字面所列形象本身，無寧說是依靠這些形象聯帶喚起的豐富得多的聯想。菊花，東籬，南山，字面上只有這三個形象，也只有采菊和看山兩個動作，但是在我們讀“采菊東籬下，悠然見南山”兩句詩的時候，在我們心目中却同時浮現出采菊人的悠逸的風度以及其處身所在的全部優美的風景環境等等。而這些風度、環境，在各個讀者心目中可能並不完全一樣。電影要重現這兩句詩的意境，你就不

得不依靠远比字面所列的多得多的、具体的、实在的景物和人的动作形象，而这些形象在每个观众看来又不得不是一样的。

当然，电影形象也有联想作用。我們不是常常說电影的蒙太奇作用嗎？的确，我們也常常喜欢拿詩歌里形象的蒙太奇来解释电影的蒙太奇作用。其实，这二者之間也还是有着区别的，简单地說，电影总是通过具体的、实在的、甚至是日常的生活形象的蒙太奇作用来达到詩的境界，传达深厚細致的感情的。

正因为电影中每个形象都是具体的、实在的，銀幕上动作的时间过程就必然与生活中这一动作的时间过程完全一致。这就使电影編剧在选择动作上又有了很大限制。过于罗索的迟缓的动作不适用于銀幕。京戏“空城計”里表现司馬懿站在西城外面，狐疑不决，一会叫三軍杀进城去，一会又叫人馬倒退四十里。京戏由于表现形式的便利，可以这样唱两句。可到了电影里就不行了，你要交代一下“杀进城”，交代一下“倒退四十里”，就要遵照实际生活中这些动作所需要的时间过程。可是誰能拍一部“空城計”的电影，在銀幕上淨拍司馬懿的人馬如何紛紛向西城杀来，然后司馬懿一个变卦，又慢吞吞不厌其烦地拍人馬倒退四十里的动作呢？你有几千尺胶片也不够用！不願意这样做，就只有一条路走：找寻适于銀幕表现的动作，把这些罗索的时间过程和緩慢的动作放到幕后去，利用淡入淡出等等手法作暗場交代。

上面这个例子看起来也許很可笑，可是我們有些剧本里的动作，恰恰正是犯了这个毛病。我們的剧本里——包括已經摄制成影片的在內——常常塞了太多的罗索、迟缓、无关紧要的动作，太多走过来走过去的镜头。有时为了点出两个姓名，交代一下开个什么会，有些編剧往往写某人远远走来，和大家說一声几点鐘开会，然后再慢慢走去。

究竟什么样的动作才是电影动作？在各种文学形式之間，在形象运用上有什么区别？这是一个很值得探討的有趣的美学专题，不可能在这里深入討論。而且，恐怕也不可能列出一些規律

条例，可以按照这些规律条例办事就能创作出好剧本。主要的还是要编剧的人自己去细心体会。我这里只能指出不是捡到筐里就是菜，不是任何动作都是好的、适合于银幕表现的电影动作。

前面说过，动作的目的还在于表达人物的内在思想感情活动，这种思想感情的活动决定戏剧情节的发展，同时又是由前面的剧情发展所造成。为什么又说有些剧本是流水账，动作太多呢？就是因为这些动作、事件，止于是外在的，没有联系人物的内在活动。它们既不是特定人物性格冲突的必然结果，又不引起什么激动人心的人物关系的改变。有些剧本里写了許多狂风暴雨、火烧堤决等惊险紧张的场面，算是把人物“安排”在千钧一发的当口了，要动作有动作，要形象也有形象，可就是不吸引人。问题就是这些惊险场面都是作者“安排”的，并不是人物性格人物关系的逻辑发展。

有些写工厂写技术革新的剧本，常常止于交代技术操作或技术改进的过程，也是犯了同一毛病。写技术改进过程只能拍成科教片，艺术片要的是看到从事技术革新的人的思想感情活动。譬如写淮北旱田改种水稻的题材的剧本，如果只写捶土、车水、插秧、黄牛下田等等过程，把全部困难都罗列出来，也还是不能动人。但是影片“卧龙湖”里一个小小的细节却很动人：影片主角因为改田灌水没有水车，偷偷把母亲养的一只小猪卖了。母亲不见了猪跑来追问，一看水车，她就明白了，只说了句：“下次再做这种事先和我說一声。”这个细节为什么动人呢？因为它表达了主角人物的内在的精神品质，也表达了这母子二人之間的情感关系。

是否有这样一种情况呢？大概是看到一些文章，总說戏剧要有激烈的冲突，要把人物安排在矛盾的尖端，所以就总要写些枪林弹雨，风雨雷电的场面，以为这样人物才是面对最大的困难。其实，冲突的激烈程度，矛盾的尖锐与否，还是取决于人物思想的规模，感情的深度。在你死我活的搏斗中，在关系多少人生命

禍福的災難面前，當然比較容易突出人們的思想感情活動，顯示其規模和深度；但是場面本身却并不等于也并不保證這一切。而且，尖銳巨大的思想感情的矛盾沖突，却也并不永遠只存在於跌打翻滾的大場面里。說矛盾尖銳不等于說赤膊上陣，吵得臉紅脖子粗。“臥龍湖”里面有個有趣的場面：主角人物副社長要改旱田為水田，另外一個副社長卻保守，在調派勞動力來種田的時候，就只派了一批老太婆拿了洗衣棒槌來給他。這個場面很可笑，但是誰也不能說它沒有顯示兩個副社長之間的思想矛盾。有一個寫解放婦女勞動力的、以上海里弄生活為題材的劇本，寫到有大男子主義的丈夫反對妻子出去勞動，並沒有寫他如何拍桌子翻鍋子和妻子发脾气，只是寫他到了晚上九點鐘把門鎖上自己睡大覺，叫妻子參加里弄工廠工作後回來敲不開門。可是效果比拍桌子吵一頓更好。

或者還有這樣一種想法：以為戲劇只存在於高潮場面之中，所以總是尋些劍拔弩張的場面，一個高潮接一個高潮。但是這也是一種誤解。高潮場面是戲，引向高潮達到高潮的場面更是戲，因為里面更容易突出人物性格。只寫高潮，就只能交代性格矛盾的結果罷了。施耐庵寫武松打虎並不是一开篇就寫武二郎走上景陽崗，馬上叫老虎出場，矛盾雙方面對面干起來，只寫那一扑一掀一掃了事。假若真的這麼寫，這段書早就沒有人提起，不會象現在這樣流傳了。施耐庵恰恰是不慌不忙，先寫武松走進酒店喝酒，通過武松要喝，店小二不叫喝，引出“三碗不過崗”的話，先替老虎造成威勢，也突出了武二郎的性格，同時還在讀者心中造成了一個悬念。可是誰也不會說酒店這場戲是個高潮場面。這之後武松才慢慢上崗，作者卻還是不急於叫“對立面”的老虎出場。他慢慢寫武松如何高一腳低一腳走上崗來，如何風一吹酒却涌上來，如何看見廟門上貼的印信榜文，如何武松靠在大青石上幾乎睡着了。有了這麼些文章之後，才一陣腥風刮過，“大虫來也！”這都是引向高潮的文章，可都是好戲，因為它叫我們認識

了武松。反过来，如果只写武松和老虎一顿好打，我們恐怕就只能得出一个結論：武松是个拳硬膀子粗的好汉，此外什么也不知道。

“动作”这两个字本是从外文翻譯过来的，也許这个譯文就很容易引起誤会，易于使人只想到形体动作。其实表情、語言也是动作。能够传达人物内心活动的姿态、顔面表情和對話，都属于心理动作的范畴。在电影表現中，形体动作又很少是孤立地运用，而是經常和表情、對話等心理动作，甚至还有其他的造型表現手段协同作用的。“祝福”里面祥林嫂的孩子被狼吃了，假如真拍一个狼吃孩子的镜头，就什么效果也得不到，虽然这倒很富于“动作性”。影片的編导根本没叫狼出場，只配了几声狼嚎。祥林嫂在屋子里服侍贺老六吃藥，听見外面喊有狼，想起孩子，叫了声“阿毛！”見沒有应声就慌了，跑了出去。影片然后运用了一系列荒山野洼中祥林嫂奔跑的镜头，穿插着祥林嫂愈来愈害怕的近景特写，还运用了山谷中祥林嫂喊“阿毛”的声音的回声，最后祥林嫂突然吓呆了，地下一只阿毛的鞋子和一滩血迹！……这是一个典型的形体动作，表情动作，語言动作，和其他許多电影表現手段綜合运用的好例子。

为了說明問題，我想再举一个例子，就是“翠崗紅旗”里封老四受刑那一段戏。向五儿把联保主任要上山围剿的消息連夜告訴了封老四，使封老四的儿子游击队长得以作好准备，打了联保主任一个埋伏。联保主任一怒之下，把封老头子捉来，严刑拷打，責問是誰走漏了消息。这之后的一段戏里，真正可以算是有形体动作的，只是封老四被压棍压昏过去了，联保主任叫人浇了他一桶冷水，老头子又悠悠醒轉这个镜头。其他的镜头就几乎都是靜止的。向五儿和儿子小鴻站在过道里，听着联保主任逼問封老四，又是同情老头子，又是怕他供出自己，又是对白匪的无限的憎恨。封老头终于沒有說，在醒轉来后只喊了一句：“毛主席，你什么时候回来搭救我們啊！”然后是向五儿的激动的喃喃自語：“会

回来的，一定会回来的。”儿子年紀小不懂母亲說的是誰，于是向五儿又說了一句：“紅軍会回来的，毛主席一定会回来的！”

正是通过这些靜止的鏡頭，不但表达了人物之間的关系，而且更重要的是，說出了江西老苏区人民对紅軍的盼望，对革命一定胜利，紅軍一定会回到江西的坚强信念。有了这一段戏，下面随着解放軍进行曲出現的解放大軍南下队伍行进的鏡頭，才得到了預期的效果。这些镜头里沒有多少形体动作，但是誰也不能說这些镜头里人物的表情、對話不是充滿了动作性。我觉得，有些写剧本的朋友，在这方面还是体会得不够，也努力得不够的。

二、关于結構

其次，想談談这样一个問題：有人說編剧本首先要确定一条主綫，但是又有人說，写人物要依靠丰富的細节，这里面有沒有矛盾呢？有人說电影編剧一定要善于結構，落笔之前要把劇情結構了然于胸，但是又有人說常常情节結構好了人物就挤不进去。究竟哪个說法对呢？

其实这些說法，都只各自說对了一半。結構劇情和突出人物好象矛盾，其实統一；主綫和細节好象是两回事，其实是一回事。

一出戏不能沒有一条主要的劇情发展綫索，否則成了一盘散沙。好比一个人不能沒有脊梁骨，房子不能沒有梁柱。夏衍同志有个比喻比得最好，他說如果不立主綫就堆砌細节，就等于盖房子墙还没砌好就摆沙发挂油画。前面說到电影要依靠动作，所謂动作当然不是零敲碎打，首先还要一个貫串动作，一个完整的貫串的情节。所謂完整，就是有头有身有尾。所謂貫串，就是一直向前发展，不能停滯不前，也不能丢在一边，另起爐灶。电影、戏剧，由于必須一次看完，不能停下来或是翻回来反复推敲玩味，就必须有这样一个引人入胜的主要劇情綫索，也就是一个主要矛盾的发生、发展和解决。而应以中間的身体——发展——占絕大篇幅。

写戏的头一大忌諱就是头緒紛繁，認不清主綫。一部影片不过那么长，既然头緒多，又彼此不相关联，自然只好矛盾随起随决，搞成了流水賬，不論哪个头緒也没有机会充分发展。所以，“紅樓夢”、“西游記”、“水滸傳”这些經典小說，都很难全書改成一部影片，因为头緒太多。倒是每部書里面都有无数章节段落，或人物故事，可以自成起訖改編成功。

这么說是不是否定細节描写呢？又不是的。立主綫并不排斥細节，不过我們需要的是能够构成劇情綫索，推动劇情前进，或者是能够有力地烘托、衬托主要矛盾的細节，而不是孤立的可有可无的枝节。上面举的“祝福”中祥林嫂接过賀老六的水碗，这是一个細节，但同时又是劇情綫索的一个环节。“大家庭”中阿历克賽拿起奶瓶是一个細节，但同时又交代了劇情发展。所以說，立主綫同运用細节是并不矛盾的。

同样的道理，确立主要矛盾，又并不排斥次要矛盾。容納次要矛盾与头緒紛繁不同。矛盾主次分明，就不是平列的各自为政，不是一波已平一波再起，而是互相糾結在一起，次要矛盾成为主要矛盾向前发展的有机构成部分，推动主要矛盾前进。写一个上海里弄生活的題材，表现大跃进中妇女劳动力的解放，作者可以选择里弄里三家四家人家，各有其矛盾。但是如果不能确立一条主要的綫索，这个里弄里的妇女没有一个共同的目标，面对一个共同的矛盾，这几家的故事就难免各成头緒，显得松散。

所以，有些人为自己的松散的劇情結構辯护，說自己本来想写一个“速写”风格的或“素描”风格的剧本，这都是无稽之談。你有什么把握吸引住观众，把你这一幅幅孤立的“速写”或“素描”看到底呢？戏剧也好，电影也好，总得有一个引人入胜、不看清究竟舍不得走的总的悬念。这也是老生常談了，但总还是有人不相信或者不重視这条規律。有个剧本，写某商业部門因为生产香花布需用的香料由于敌人禁运封鎖，断絕了来源，决定派人自己到云南山里去找。剧本一上来就写了这个派出去寻香

草的小組如何出生入死，一会儿几乎跌下悬崖，一会儿又陷入了淤泥，一会儿又遭到冰雹……可是讀起剧本来，誰也不会替这些人担心，甚至誰也不感兴趣，因为誰也知道他們不会死，死了戏就写不成了。倒是后来他們发现了一只人家遺落在山里的空荷包，聞聞里面正有他們找寻的那种香草的味道，从这里起讀剧本的人才发生了兴趣，急于要讀下去。因为这时才有了个悬念。这个荷包究竟是誰的呢？他們找不找得到这个荷包的主人呢？观众一下子就被抓住了。

我想，戏剧或电影是不可能靠点点滴滴的积累的来达到它的效果的。为什么很多报纸上生动的报道，如实地改編成电影反而不动人了呢？就是这个問題。丘財康的燙伤医疗过程的报道很感动人，甚至看过几遍拿起再看还是感动，可是在改編成故事片剧本的时候，改編者却經歷了一个苦痛的經驗。不知怎么回事，还是那些事情，改編成剧本就不动人了！問題是报道可以給讀者很多平列的点点滴滴的感受，到了剧本里，这些細节失去了許多描繪的辞句的渲染，更主要的，找不到一个可以依附的主要矛盾，一个总的悬念，就不能产生同样的效果。

这里又必須附帶說明一下，所謂要有总的綫索总的悬念，又不等于就是一篇子到底，不要起伏、跌宕，不要段落层次。因为的很容易发生这样的誤会，而且事实上許多剧本正是缺乏必要的起伏波折，特别是节奏匀停的段落层次。剧情必須不断向前发展，但是这个发展永远不是一帆风顺的。戏剧的矛盾的解决过程中包含多少波折。正是这些鏗折、跌宕，造成主綫的段落，也正是在这些地方需要說明人物关系变化，說明人物思想感情起伏的丰富細节。因为每一段落本身也都有其开始、发展和結束，这就需要若干的細节，若干的場景来构成，同时又因为总的悬念仍未解决，必然又有某些細节向观众提醒这个悬念，把各个段落勾連在一起。

1. 以“祝福”为例来看，祥林嫂逃出婆家应该是全剧中第一

段。这一段里又包括好几个场景和细节：祥林嫂背柴回家，路上遇到卫老二，这是全剧的开始，也是这第一段的开始，通过二人的交谈，祥林嫂戴孝，吃力地背柴等细节，交代出人物的身分处境，引起了下文；接着是卫老二和祥林嫂的婆婆商量把她卖到山里去；接着是弟弟阿根把消息泄露给了祥林嫂，祥林嫂听到她的婆婆和阿根的谈话证实了这件事，这样剧情就逐步发展，最后才是祥林嫂下了决心，逃下山去。这是这一段的结束。但是就全剧来说，这整个第一段又只是一个开场，它交代了人物，人物关系，揭露了戏剧矛盾；同时这里又造成了一个悬念：祥林嫂是否能逃出卫老二之手，找到她的安身立命之所呢？卫老二和她的婆婆在祥林嫂逃走之后是否就肯善罢甘休呢？观众一定要给自己找到答案，因此他要把戏看下去。

再逐步分析下去，我们还可以看出祥林嫂逃到鲁镇，在鲁四老爷家做了帮工，自以为得到了安宁，又是一段；下面卫老二又出现，终于把祥林嫂捉走，鲁四老爷自命识人，又是一段；祥林嫂嫁到贺家寻死觅活，到终于感到贺老六老实可靠，二人艰苦地但是幸福地生活在一起，并且生下孩子又是一段；后来儿子被狼吃掉，贺老六病死又是一段；祥林嫂再到鲁家但遭受白眼，被認為不祥的人，在柳嫂的启发之下，她为了死后灵魂的安宁到庙里去捐门槛，这又是一段；捐了门槛之后，仍然被認作不洁的人，祥林嫂终于愤而拿了厨刀去砍庙里的门槛，这又是一段，是戏的顶点；最后，象是一个乐章的结束，祥林嫂求乞街头终于死去。以上每一段里，不用说，都是包含了好几个场景，好多细节，各自有其起訖，而段与段之间，又总有些问题悬而未决，吸引你看下去。

关于剧本结构中的段落组织问题，值得作为一个专题来讨论研究，这里不可能谈得太多了。我只想再重复提醒一次：有些初学编电影剧本的朋友，对于剧本的段落层次的组织是注意得很不够的。电影由于放映时间的限制，由于剧场特性，不允许松散的