

颜纯钧 著

# 怎样写影视剧本

文学金钥匙小丛书

(闽)新登字05号

## 内 容 提 要

本书系影视剧本创作的普及性读物。它把影视创作的抽象规律加以通俗化的处理和表述,从影视剧作的三个重要方面来展开:形式经验着重介绍影视剧本的形式特征和思维规律;创作过程则把剧本的元素分解和动态过程相统一,对创作进行简明扼要的描述;欣赏活动虽是创作过程之外的另一个环节,但从作者的角度看,却是提高创作素养的重要途径,所以也作为一个部分来讨论。作者在写作中充分考虑到通俗性和实用性,理论阐述尽可能简括易懂,例证则尽可能选用常见和熟悉的。相信它对初学影视剧作的人将有较大的帮助。

## 怎样写影视剧本

——文学金钥匙小丛书

颜纯钧

\*

海峡文艺出版社出版发行

(福州得贵巷27号)

福建省新华书店经销

福建第二新华印刷厂排版

福州屏山印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/32 4.75印张 2插页 106千字

1992年11月第1版

1992年11月第1次印刷

印数: 1—10000

ISBN 7—80534—515—5

I·415 定价: 2.20元

# 目 录

第一章 绪论.....	( 1 )
第二章 形式经验 .....	( 9 )
第一节: 影视艺术 .....	( 9 )
第二节: 影视剧本 .....	( 20 )
第三节: 影视思维 .....	( 31 )
第三章 创作过程.....	( 43 )
第一节: 创意 .....	( 43 )
第二节: 人物关系 .....	( 53 )
第三节: 形象 .....	( 64 )
第四节: 情节 .....	( 76 )
第五节: 冲突 .....	( 89 )
第六节: 结构.....	( 101 )
第七节: 场面和细节.....	( 114 )
第四章 欣赏 .....	( 128 )
第一节: 艺术的欣赏.....	( 128 )
第二节: 进入方式.....	( 137 )

## 第一章 绪 论

说到创造，那应该是人最富于积极意义的本性。几千年人类的文明进化，便是一部创造的历史。

说到文艺创作，那应该是人的创造中最具心智活力的一种创造。古今中外的文学艺术经典，便是人类精神生活的结晶。

说到影视剧作，那应该是文艺创作中最有现代色彩的一种创作。电影的历史迄今不够百年，电视的历史则更短一些。

这么说来，影视剧作应该是每个对创造性劳动作出选择的人最有吸引力的一种选择了。

然而，对于影视剧作，却常常听到剧作者发出这样的慨叹，说它是既诱人又恼人的事业。因其诱人，才有无数专业和业余的作者迷恋于此道；因其恼人，才有不管是成功或失败的作者都把它称之为“触电”。

影视剧作所以是诱人的事业，恐怕首先就在于它大众化的特点。一般说来，看美术、雕刻、摄影等艺术作品，往往需要一个特定的场合，如展览馆、宏伟建筑、公园等。这些地方并不是每个人都很方便去的。看小说、散文、诗歌等文学作品，又要先有点文化。而对电影和电视来说，由于放映机和电视机遍及城市和农村，甚至进入了家庭，由于电影和

电视观赏的直观性，所以不管是小孩还是老人，不管是文盲还是文化人，不管是山民还是城里人，一概不必走得太远，不必作专门的训练便会看电影和电视。这样一来，便使影视剧作者拥有最广泛的交流对象，同时也就拥有使自己的创造性劳动得到全社会肯定的基础和条件。一部《渴望》的成功，顿时引起“轰动效应”。一时之间，街谈巷议，佳评如潮。不仅电视剧本成了议论中心，编剧、导演、演员也跟着“风光”，专访、讨论会、表彰，社会性的反响成了对创作者劳动价值的肯定方式。美国著名的电影大师希区柯克就谈过这样的体会。他说：“我很喜欢作这样的设想：一个姑娘看了我的影片后，回到家里满意地回想着影片里的东西。她母亲问：‘那部影片怎么样？’姑娘回答：‘很好看。’母亲又问：‘讲的是什么内容？’姑娘答：‘好吧，它讲一个姑娘……’她把影片的故事从头到尾跟母亲讲了。”像希区柯克这样希望自己的创造被人理解、被人议论、被人肯定的心理，正是许多影视编剧共有的经验。

当然，影视剧作所以诱人，恐怕还在于影视艺术的逼真性和直观性。影视艺术的形象既不像美术、雕塑、摄影作品那样是瞬间的静止的形象，也不像小说、散文、诗歌乃至音乐那样是想象的形象。影视艺术的形象是物象的还原，更是活动物象的还原。这就使它更贴近生活本身，更有真实的魅力。当一个剧作者发现，在自己脑海里酝酿成熟的纯属想象的形象，最终在银屏上被演员转化为活生生的人表现出来，那种心情必定是欣喜若狂的。更进一步，影视艺术还具有如剧作家柯灵所说的“征服空间和时间的魔力”。在银屏上，我们可以看到剧作家是怎样把楼台城郭、名山大川，把天上仙境、海底奇观控制在自己手里的，我们也能看到剧作家是怎

样展开当代人宏伟的生活景象、搬演历史故事、想象未来世界的，我们更能看到剧作家是怎样深入那些表面上看是不能深入的领域的，例如人的内心、人的梦幻、下意识等等。在影视剧作中，剧作者获得了在其他艺术形式中所不可能获得的极大自由。当他意识到自己可以利用手中的笔进入几乎是一切可能的领域时，对剧作者自己来说，也未尝不是一种心理的满足。

但是，当人们把影视剧作称之为“触电”时，却分明意味着一种十分可怕的经验，意味着去承受对精神和肉体的一次摧残。这种感觉绝对不是文学创作中在构思和表达时所经常碰到的那种痛苦。影视剧作的痛苦多半不是创作的痛苦，而是由影视艺术特定的创作方式、制作方式、生产流程所带来的对影视剧作的多方面制约所造成的痛苦。

有位电影理论家这样来界定影视剧作。他说影视剧作不是写给人读的，而是写给人看的。一方面要用语言文字写出来，一方面又不是写给人读的，影视剧作的内在矛盾就表现在这里。苏联电影编剧格里戈里耶夫说：“电影剧本是为了影片制作而作的，这正是悲剧所在。”所以，影视剧作，这里是指那些专供拍摄而不是只供阅读的影视剧作，首先便具有一种“前电影”、“前电视”的性质。也就是说，对于表现在银幕或视屏上的那部影片或电视剧而言，影视剧作是不同的另外一回事。就剧作者而言，影视剧作是在定稿以后，作为完成品送到影视制作者手里的。然而就影视导演而言，他收到某个影视剧本时却是把它当作一个半成品来看待的。他还必须把影视的文学剧本变成分镜头剧本才能投入拍摄。而在导演写分镜头剧本时，他却拥有对影视编剧创作的剧本进行删改的权利。一般说来，影视编剧在把自己的剧本交出

去以后就割断了和影视制作的联系。除了长期的合作伙伴之外，影视导演都不喜欢影视编剧介入拍摄过程，以避免在创作处理时产生意见不合的矛盾。反过来，随着导演中心论越来越占据支配地位。一般的影视制作单位，为了提高剧本成功的保险系数，往往在剧作者创作的阶段就让影视导演介入。导演不仅是提意见，而且有的还参与了创作构思。

一部影片或电视剧，对编剧而言无疑是一种创作，但对电影厂或电视台来说却通常叫制作；对编剧而言是从无到有，对电影厂或电视台来说却是把语言文字的“有”制作成银幕或视屏上的“有”。制作与创作的不同在于它是一套大致不变的工作程序。电影制作单位被称为“电影制片厂”，恰恰说明影片的制作被当作某种生产过程，当作按一定程序来加工制作的过程。问题就在于，影视剧作同样不能避免被纳入整个生产流程的命运。它既是剧作者的创作，又是影视作品制作过程的一个环节。它不能像小说或音乐的创作那样纯粹是一种个人的创作，这又是它的悲剧所在。一般说来，影视编剧在今天都必须经过许多程序才可望写作剧本。在好莱坞，一开始是买下一个简单的主题或一本书，一个舞台剧，或一个专为电影写的故事梗概；然后据此写成一个提纲；然后召开故事会，听取制片人等专业人员的意见；然后在与制片人反复讨论、研究之后由剧作者写出草稿；然后抄送监制人、各位厂长及其助手，供他们提意见；然后退给剧作者修改，再送到厂方负责人提意见，如果草稿被正式接受，剧作者才开始写真正的拍摄剧本；然后这个拍摄剧本还要经过同样的步骤才完成。在我国，一个影视剧本的诞生也要经过大致类似的过程。它往往先是某个业余作者的剧本或专业编剧的故事梗概被文学编辑看中，然后编辑提出修改意见。编辑通过

后送交文学部，文学部主任再提出修改意见。文学部通过后还有艺术委员会、厂长、乃至文化厅、宣传部。近来还出现一个新情况，剧本在投拍之前，又请发行单位的专家对剧本拍摄后投放市场的情况作出可行性判断。某电影制片厂就因为发行单位的专家持否定意见而在临近拍摄前“枪毙”了一个描写徐文长的剧本。一个剧本的投拍，涉及到多方面的因素，比如剧本自身的质量、耗资的情况、题材的比例、票房价值、乃至政治或社会的影响等。婆婆多，影响因素多，制作工程复杂，这就是影视剧作不易成功的原因。

还应该看到的是，影视创作不同于文学和其他艺术的创作之处，更在于它是一种集体的创作。以美国一部影片《剃刀边缘》为例。在摄影棚工作的人，除了导演、两个副导演、演员、替身演员外，还有包括照明领班、照明工；总摄影师、两个摄影助理、一个摄影；一个管升降机的、一个升降机司机；一个现场剧务和他的五个助手；一个场记；四个电工；一个对话导演；一个生产调度；一个通讯员；一个道具员；一个花匠；一个特技员；一个录音师和一个助理；两个化妆师；一个理发师；两个服装员和一个照明师。这里还不算参与其他工序的几百人，从布景美工师到清扫工。而特别要指出的是剧作者却不在场。这些人对影视编剧的创作所期望获得的那个最终结果来说，都从不同方面而言成为制约的因素。然而，对影视剧作起直接影响作用的还是剧作者本身的进一步分化。在好莱坞，电影作家协会有一千五百多名作家，但实际写剧本的不到四分之一。这里面有“主题提供人”、“情节提供人”、“噱头提供人”，还有“对话作家”、“润色作家”等。这种情况在我国虽然还不成为现实，但已经有人对娱乐影片的剧作提出类似的设想。而另一种剧作者分化的



情况则是存在的。这就是一个剧本几易其手，先后由几个编剧来创作、修改和加工。像美国著名影片《宝贝儿》，开始是个叫唐·麦圭尔写的。在指派迪克·理查兹为导演后，他又请另一个编剧写出新的草稿。而当著名演员达斯廷·霍夫曼看过剧本，同意扮演角色后，又请他的剧作伙伴重写了剧本。由此导演又换成哈尔·阿什比。他又请另一个编剧写一个改编本。这以后又换了导演，导演再请新的编剧，如此反复多次，以至这个剧本最终不得不提交剧作家公会以仲裁谁该列上片头名单，以至在好莱坞产生这样的说法，要组织一个“我也写过/我差不多导演过《宝贝儿》俱乐部”。虽然这也许该视为比较极端的情况，但在我国，编剧几易其人，甚至产生著作权纠纷的现象还是不时会出现的。问题就在于，这种集体创作的特点就影视艺术来说还是有它合理的一面的。因为影视艺术创作是一种投资大、影响广、周期长的创作。它导致对剧作本身提出了比之文学和其他艺术创作更严格、更苛刻的要求。这就需要制作单位不是简单地倚重某个人，而是充分发挥集体的力量和智慧。然而它对于编剧来说，却成为创作上的桎梏。

影视剧作的确是一种既诱人又恼人的事业。它诱人的一面吸引着那些充满创作欲望、寻找成功之路的青年一代，而它恼人的一面又在告诫他们，不要把影视剧作看成什么唾手可得的自然成熟的果子。每个期望在影视剧作方面有所成就的人，都必须有经受磨难的准备，都必须有改变自身，去适应影视艺术在创作方式、制作方式、生产流程等方面表现出来的特殊性的准备。不管在中国还是在外国，很多成功的作家和舞台剧作家在写影视作品时都遭到失败，究其原因，就是因为他们已形成一套既定的创作模式，另一方面又因为他

们自我感觉过分良好而不愿去适应影视剧作的特殊要求。这个教训是初学影视剧作的同志要引以为戒的。

然而不管怎么说，影视编剧在影视创作中所占有的地位毕竟是不可忽视的，甚至是举足轻重的。法国老资格的电影编剧查尔斯·斯巴克说：“我认为一部影片的成功，百分之四十靠编剧，百分之三十靠表演，百分之二十五靠导演。换句话说，这三种人谁也不可能超过百分之五十。”这几年来，我国的影视创作似乎处于某种两难的处境：一方面制作单位抱怨没有好剧本，另一方面由于导演地位的提高，导演时常越过文学部门自己去抓本子，又削弱了文学部门抓剧本的积极性和主动性，影响了剧本的质量。这其中，虽然有体制方面的问题，更重要的是出自对影视编剧的忽视，对影视创作中文学因素的忽视。在这方面，美国老资格的著名导演奥逊·威尔斯曾由衷地谈过自己的教训。他在一篇叫《画面与音响》的采访记中批评一些严肃的记者：

我要说的是你们总是过分强调影像的价值。你们首先是通过它们的视觉冲击力来判断影片，而不问其内容，这是对电影的一个极大损害，这就像仅凭文字质量来衡量一部小说一样。当初为电影写作时，我亦犯过同样的错误，是拍电影的经验改变了我的看法。现在我觉得只有文学的思维才能帮助电影走出它被单纯的技术人员和工匠赶入的死胡同。这就是为什么今天我认为电影制作过程中导演的重要性被夸大，而编剧却绝少得到他应有的荣誉的原因……

剧本，剧本，一剧之本。影视剧作是影视创作的基础和

前提。这已经是一句老话了。而重提老话的目的在于使有志于影视剧作的同志更深刻地意识到自己的努力所具有的重大社会价值和自我实现的价值。只有认识到这一点，你才会有兴趣把这本小册子读下去。

## 第二章 形式经验

### 第一节 影视艺术

从人类文明的发展史上看，最早出现的艺术形式是诗歌和音乐，最迟出现的则是电影和电视。

电影最初只是作为马戏棚里和市集上的玩意儿出现的。这是一些被称为“走马盘”或“诡盘”的视觉游戏。它通过一个运动的转盘，使转盘上一连串在动作上具有连续性的画像在人眼看来似乎活动了起来。电影的出现是几代发明家共同努力的结果。然而，直到十九世纪末电影在卢米埃尔兄弟努力下诞生后，它还是被看作不能登大雅之堂的。据说，当另一个电影创始人乔治·梅里爱向卢米埃尔兄弟购买电影的发明权时，卢米埃尔兄弟甚至还劝说他别买，说这种玩意儿没什么了不起。而当电影已经在电影院放映后，那些有身份的市民，只有等到天黑后，把帽子压得低低的，才敢走进电影院。而在今天，电影已作为“第七艺术”，大踏步地迈进艺术的神圣殿堂。现在谁也不敢说电影不是艺术了。

电视作为一种艺术形式，其诞生更要晚得多。而我国由于“文化大革命”十年的停顿，又比其他西方国家落后了二十几年。一九五八年六月十五日，当时的北京电视台播出了中央广播文工团、电视广播剧团创作的《一口茶饼子》，是

我国第一部电视剧。

电影和电视虽然是出现得最晚的艺术形式，但却拥有别的艺术形式所不可比拟的先进的技术手段。从最早的影像还原、声音还原，到当代的立体电影、立体音响，电影和电视凭借先进的技术手段，在发展其艺术表现的可能性同时，又更逼近了现实生活本身。

影视艺术可以说是最具生活逼真性的艺术。

影视艺术所以能取得逼真的效果，是和其本身的特性相关联的。

## 一、时间和空间

时间和空间的问题，是所有艺术形式都要面临，都要作出自己特殊处理的基本问题。

我们知道，任何文学艺术形式总是要和现实生活发生关系的，总是要在不同程度上去再现现实生活的。而任何一种现实生活总是在一定的时间和空间中展开。一旦说到再现生活，总回避不了两个基本的问题：哪里的生活和什么时候的生活。影片《野山》再现的是当代中国西部的生活，电视剧《渴望》再现的是当代北京的生活；影片《克雷默夫妇》再现的是当代美国的生活，电视剧《南与北》再现的是南北战争时期美国的生活。时间和空间是一切艺术都要作出处理的基本问题，而一切艺术也恰恰是由于其对时间和空间作出了不同的处理才显示出不同的特性。

诸如文学、音乐这样的艺术形式，是更侧重于表现时间的。不管是某个事件的延续，还是某种情感、情绪的变化，文学和音乐所处理的题材，无一例外地必须在时间中展开。

诸如美术、雕塑、摄影、建筑这样的艺术形式，则更侧重于表现空间。它们总是选择所要表现的对象某个典型的瞬

间，在空间中展开形象的具体模样。这些形象在时间上又总是凝固的。

所以，人们便习惯于把文学和音乐称为时间的艺术，把美术、雕塑、摄影、建筑称为空间的艺术。或者侧重于时间，或者侧重于空间，这既成为它们的优越性，但又是局限之所在。

比如美术和雕塑，由于它们所选择的只能是表现对象某个凝固的瞬间，所以便不可能表现对象的运动。在美术和雕塑中表现运动，只能去刻划对象的动势，像古代西方的雕塑《掷铁饼者》，就是选择了铁饼即将脱手掷出的那一瞬间来代替掷铁饼的一连串连续动作的。这对于表现运动来说自然显得十分笨拙了。西方现代绘画中，有个运动画派，为了解决绘画不能表现时间的局限，作了些探索。在这些画家笔下，一个人物在街上走，除了画出明确的两条腿之外，还在这两条腿的前面和后面画上几条比较模糊的相连续的腿，以此来模仿腿的走动，让观赏者产生运动的幻觉。但是，由于人物的其他部位不能相应地也有类似在走动的表现，这种制造运动幻觉的试验并未获得真正的成功。

对时间艺术来说，它们可以自如地表现时间的延续却较难于表现空间的展开；对空间艺术来说，它们可以自如地表现空间的展开却较难于表现时间的延续。而影视艺术则既可以表现时间的延续，又可以表现空间的展开。以电视连续剧《渴望》为例，它不仅让观众看到慧芳、沪生、大成等一系列人物形象的具体模样，看到这些人物所生活的小洋房、四合院，而且让观众看到他们从“文化大革命”一直延续到今天的生活流程。它不仅在空间上展开，而且在时间上延续。更值得一提的是，影视艺术除了能像现实生活那样展开空间、

延续时间，还有另一种更重要的功能，即能够根据表达的需要，让原本相连续的时间中断，让原本不相关联的空间造成连续。在这方面最早进行探索的是美国早期的一批电影导演如赖特、格里菲斯等人。格里菲斯拍过一部影片《党同伐异》，里面讲述了这么一个故事，有个年轻的工人涉嫌谋杀案而被判处死刑，后来他的妻子意外地发现了真正的凶手，那时执行她丈夫的死刑已经预备开始了，但唯一有权下令停止行刑的州长却坐火车离开了该地。这里，便展开了为营救年轻的工人而进行的紧张的追赶。影片的导演先表现工人被带上刑场，紧接着又突然中断这个场面，切换到工人的妻子坐着竞赛用的汽车拼命追赶火车，然后又中断追赶的场面，再回到刑场上，这时工人已在接受牧师最后的宗教仪式，而仪式还未进行完毕，又转到妻子的那一方面，这时火车被拦下了，妻子上了火车请州长发布新的命令，再回到刑场上，只见绞索已套进工人的脖子，与此同时，妻子正坐着汽车赶往刑场……最后，工人自然是被救下来了，观众到此才算松了一口气。为了达到紧张的效果，影视艺术可以根据剧情改变时间的延续和空间的展开，这种优越性更是其他艺术形式所不可比拟的。

一个有志于影视剧本创作的人，对影视艺术处理时间和空间的方式和特性，是必须充分地理解和把握的。只有这样，他才能尽最大可能去调动它，为自己的创作意图服务。

## 二、影像和声音：

最早的电影是无声的电影。那时，当卢米埃尔的影片在伦敦上映时，经常在电影院里摆一架钢琴，请钢琴师演奏流行音乐。这种音乐自然不能算作电影里的声音。没有声音的电影时期便是电影史上的默片时期。在默片时期，银幕视觉

形象的创造可以说是电影唯一的表现手段。等到声音在电影中出现以后，电影又增加了一个新的表现手段。虽然在西方，有些人正在试验在电影放映时配合画面的内容释放各种气昧，但毕竟还未获得确定的被普遍接受的效果。所以一般说来，影视艺术仍然是以视觉和听觉的形象来表情达意、影响观众的。影视艺术也因此被称为视听艺术。

影视艺术所创造的视觉形象是这样产生的：

首先，影视导演根据剧情来选择演员、分派角色，再把演员的表演和一定的剧情环境一道摄入镜头，使感光胶片感光，然后经过洗印制成拷贝，最终由放映机把光影投射于银幕而成为银幕的视觉形象。当观众在银幕上看到高山流水、俊男美女、刀光剑影、鱼跃鸟飞时，实际上并不是真的看到这些东西，而只是一些光影而已。影视艺术的视觉形象便是光影的形象。它既不同于文学、音乐那样是纯想象的形象，也不同于美术、雕塑那样是直接观照的形象。它必须把原本可以直接观照的形象转换为银幕上的光影。所以影视艺术的视觉形象才称为影像。

影视艺术所创造的影像又不同于摄影艺术所创造的影像。影视艺术的影像不像摄影的影像那样只能表现被拍摄的对象瞬间的状态，成为凝然不动的呆照。影视的影像是活动的影像。一方面，影视影像可以展示被拍摄的对象在空间的具体模样；另一方面，影视影像又因为是活动的影像而产生时间的延续。正因为这样，影视艺术才既是时间的艺术，又是空间的艺术；也正因为这样，影视艺术才是最具有逼真性的艺术。

由于影视影像在视觉上的直观和逼真，反过来对其创造提出了更高也更严格的要求。在电影和电视中，时常出现诸



如解放前的老百姓穿着牛仔裤，清朝的士兵身上的内衣露出解放军的领章这类让观众哑然失笑的失真场面。影像的失真同样可能出现在剧作阶段的文学创造上。比如影片《子夜》把解放前上海的大资本家写成一个慈眉善目的老头，影片《金光大道》把农村基层干部高大泉写成一个“高大全”的英雄，这种情况都是很难为观众所接受的。影视影像的直观性和逼真性，使创作者在剧作阶段就必须严肃认真地去对待。那些随意拔高的人物、胡编乱造的情节、缺乏根据的场景都是在创作过程中应该竭力避免的。

一般说来，影视影像的创造由下面的几种元素构成：

### 1. 人物

人物是影视影像中核心的内容。作为叙事艺术，影视艺术也是塑造人、表现人的。人物的创造构成影视影像创造的中心环节。看完影片《人生》便忘不了高加林，看完电视剧《渴望》便忘不了慧芳，可见人物在影视影像的创造中占有极其重要的地位。

### 2. 环境

人物总是在一定的环境中存在和活动的。所以影视影像的创造同样不能没有环境的创造。然而决不能把环境看作是人物的陪衬或附庸，环境不是被动地适应人物，为人物服务的。一部影片或一场戏所选择的环境完全有可能反过来加强戏剧冲突、制造悬念乃至刻画人物形象。像希区柯克的影片《蝴蝶梦》中那个曼德琳庄园高大、空旷、阴森的楼房，本身就是富有戏剧性的一部分。

### 3. 细节

细节在影视影像的创造中具有特殊的表现力。这不仅因为影视影像的直观和逼真的效果，更因为细节往往在影像的