

影视剧作引论

韩世华

朱少玲

广东高等教育出版社



PDG

前 言

电影如果不能在银幕和屏幕前夺回自己的观众，就算不得真正的电影。

虽然，这话可商榷之处甚多，但会心的读者都明白，只有不招人喜欢的电影，没有不爱看电影的观众，中国是浪费胶片的大户。

这话说来确也令人伤心，症结何在？

症结在于反映现实生活而又好看、耐想的影片太少了，凉了观众的心。

电影本来就是群众性的长见识的文娱项目，电影艺术本来就是众艺术的姊妹，中国电影本来就有优良的传统。不关心群众的喜好，不吸收众艺术之长，不总结和继承优良传统，这样的电影算什么电影？这样的理论算什么理论！

写出反映现实生活而又好看、耐想的电影和剧本，就这一命题提出探索性见解，并重温证明有用的定见，是本书的宗旨。

本书列电影思维为第一章，是因为对电影本性的讨论，困惑我国影坛十数年，它涉及文学性、戏剧性、情节、典型人物、新人形象、革命现实主义等对我国电影至关重要的因素，在不少论者笔下，变得可有可无，似乎电影语言创新就是电影的一切。在编剧学层次和美学层次，对这个问题没有得到令人满意的答案。本书从电影思维层次入手，在时空综合、影象综合的思维领域，发觉情节思维线和影象思维线在影视剧作中是不可或缺的存在，影视剧作不可能舍弃具有永久魅力的情节，也不可能不随着科技手

段日新而不创新电影语言，本书并重情节表意和影象表意，相信在这个基础上，能写出好看耐想的作品。

电影课在大学是最受欢迎的选修课之一。本书原稿本未就电视剧作进行讨论，应学生和影视爱好者的要求，出版前作了增补；并参照已出版的有关教材，对一些章节作了订正。

我们希望，读到本书的专家、学者和广大读者不吝指教，提出宝贵意见。

本书撰稿分工如下：

第一章、第二章、第六章、第七章、《秋菊打官司》（完成台本）结构读解及韵律欣赏、《蒲田进行曲》（有节略）艺术手法读解由韩世华执笔；第三章、第四章、第五章、第八章、《8 $\frac{1}{2}$ 》（有节略）现代派手法及内容读解，《情满珠江》（选二集）南方文化精神读解由朱少玲执笔。

作者

1994年10月26日于广州

目 录

前言	(1)
第一章 电影思维	(1)
第一节 电影思维的特征	(1)
一 思维、形象思维、电影思维	(1)
二 电影思维的美学特征	(3)
第二节 电影思维的方式	(11)
一 时空综合——情节思维线	(11)
二 视听综合——影象思维线	(13)
三 蒙太奇与长镜头——构剧思维线	(21)
第三节 电影思维的实质	(24)
第二章 电影语言	(27)
第一节 电影语言的特性	(27)
一 活动画面 视觉语言	(27)
二 源于生活 取材动作	(28)
三 博取众长 积累发展	(38)
第二节 电影语言的文字和词汇	(39)
一 电影语言的文字	(39)
二 电影语言的词汇	(50)
第三节 电影语言的句式	(60)
一 叙述句	(60)
二 描写句	(63)
三 喻理句	(64)

四	长镜头句式	(72)
第四节	句子、段落的连接与分隔	(75)
一	连接的原则	(75)
二	场面、段落的连接方法	(76)
三	时间分隔和空间分隔的标准	(78)
第三章	素材 题材 主题	(81)
第一节	素材	(81)
第二节	题材	(86)
第三节	主题	(90)
第四章	情节	(95)
第一节	故事与情节	(96)
一	区别在于因果联系	(96)
二	因果联系造成情节多种形态	(97)
三	情节的一般特征	(100)
第二节	情节的基础	(102)
一	人与自然、社会的矛盾冲突	(103)
二	人与人之间的矛盾冲突	(104)
三	人物内心世界的矛盾冲突	(105)
第三节	情节的构思	(106)
一	分解集中	(106)
二	偶然因素	(107)
三	巧设悬念	(108)
四	含蓄	(110)
五	伏笔与照应	(112)
六	情节、线索	(114)
七	线和点	(115)
第五章	人物	(117)
第一节	努力写好人物形象	(118)

一	定好人物基调	(118)
二	处理好人物之间的关系	(120)
第二节	刻画性格的方法与技巧	(122)
一	表现人物的独特个性	(122)
二	多角度、多侧面刻画人物性格	(123)
三	在对比中刻画人物的性格	(124)
四	揭示人物的内心世界	(125)
五	借景抒情, 展现人物内心世界	(127)
六	通过对话塑人物性格	(128)
七	运用细节刻画人物	(131)
第六章	结构	(134)
第一节	结构样式	(134)
一	戏剧式	(134)
二	小说式	(138)
三	散文式	(142)
四	时空交错式	(144)
五	其它结构样式	(145)
第二节	转折律	(147)
一	两次转折的依据	(147)
二	转折律是增强影片观赏性的普遍规律	(147)
三	转折律是刻画人物的结构保证	(150)
四	转折律的运作	(151)
第七章	剧作语言	(154)
第一节	表述体式	(154)
一	场景式	(154)
二	镜头式	(155)
三	对白式	(158)
四	画面式	(160)

第二节	剧作语言的特性	(161)
一	具象性	(161)
二	综合性	(164)
第三节	对白、旁白	(165)
一	对白的剧作功能	(165)
二	旁白的艺术功能	(167)
第八章	电影流派	(170)
	类型电影 (GENRE FILM)	(171)
	苏联电影学派	(173)
	意大利新现实主义	(176)
	法国的“新浪潮”	(179)
	“左岸派”	(180)
	政治电影	(183)
	现代派电影	(185)
	“左翼电影”	(188)
	中国新时期现实主义电影	(190)
	作品读解	(193)
北京	《秋菊打官司》结构读解及韵律欣赏	(193)
北京	《蒲田进行曲》(有节略) 艺术手法读解	(242)
北京	《8 $\frac{1}{2}$ 》(有节略) 现代派手法及内容读解	(284)
北京	《情满珠江》(两集) 南方文化精神读解	(331)

第一章 电影思维

电影之所以能成为与文学、戏剧、音乐、绘画、建筑、舞蹈和雕塑并列的第八艺术,是因为电影创作有它独特的思维形式,有表述这种思维的独特语言以及与此相应而生的存在形式和欣赏方式,而电影思维不能不是首要的起界定性的因素,电影思维的建立是电影艺术成熟的标志之一。

对于电影的认识,迄今为止,多停留于电影本体的形式和如何反映被表现对象的方法,电影思维开辟了从剧作本体来认识电影特征的途径,从思维角度探讨电影艺术创作规律。

第一节 电影思维的特征

一、思维、形象思维、电影思维

思维是人脑对客观事物本质和事物之间规律性的关系进行间接性的、概括性的反映。思维是认识活动的核心,思维能力是认识能力,思维具有以下特征:

首先,思维是对客观现实概括性的、规律性的、间接的反映,它可以达到对事物的本质认识;与思维对应的感觉是对客观现实的直接反映,它是思维的起点,可以真实反映事物的个别特征。但感觉是思维的初级阶段,具有很强的主观性,感觉要上升为思维,才能对事物作出客观的本质的判断。

其次,思维借助语言来进行。语言是思维的工具,没有语言

的思维不存在，思维是语言的内容，没有思维就没有完整的语言。

其三，思维有完整的结构。思维得以运作有赖于思维材料、思维方向、思维系统和思维法则等四个成分的完整和协调。

由于思维材料、思维方向、思维系统和思维法则的差异，人们认识活动依循不同的方式以达到不同的目的，形成了形象思维与逻辑思维两大思维方式。中国在古代就出现了体现形象思维成就的文学巨著《诗经》和《离骚》，也出现了形象思维与逻辑思维紧密地联系在一起的哲学著作《论语》、《庄子》、《孟子》、《韩非子》等。此后，社会分工越来越细，形象思维与逻辑思维渐趋成熟而分立。二十世纪中叶，比较条理和系统的形象思维理论与逻辑思维理论传入中国，尤其是辩证逻辑和典型论的引入，使形象思维和逻辑思维成为科学，而具有现代面貌。

现代形象思维具有以下特点：

首先，思维的全过程始终伴随着具体生动的形象，同时，也融汇对生活的理解和理性分析，正是这种理解和分析实现形象的典型化。

其次，思维展开的过程离不开想象。有了想象，创作主体才能把生活体验变成有血有肉的人物体验，才能推出统一、完整的形象体系。

其三，思维过程中理性与感情交织在一起，而且，愈是理性的感情愈高尚，理性充实则感情充沛。

其四，必须借助专属艺术语言进行艺术创作。文学借助于形象性文学语言，戏剧借助于生动的人物对白，音乐借助于音乐语汇，舞蹈借助于舞蹈语汇，电影借助于电影语言，从而形成专属各类艺术的形象思维。

电影思维的性质可以从以下几方面理解：

电影思维是专属于电影艺术的形象思维，是运用镜头运动、电影时空和声画结合的方式，将社会生活内容转化为空间造型的思

维。不仅剧作者要掌握它，观众也要熟悉它，它是进行创作和欣赏的思维方式。

从电影美学系统来说，电影思维是这个系统中最深的一个层次，它直接或间接地指导、制约或影响着电影美学的其他层次，包括电影艺术方法、风格、流派、结构样式、表现手法等。不了解电影思维，就很难解决电影美学其它层次的问题。剧作者如未能掌握电影思维，就很难创作出电影化的电影剧本；相反，按照电影思维的特点处理题材、建构情节体系和影象体系，即使贴近戏剧、小说、诗歌、音乐，也能达到电影化要求，完成风格化的电影创作。

电影思维与一般思维和形象思维是辩证统一的组合体。从思维系统来说，电影思维既体现一般思维规律，也体现形象思维规律，它以声画特征存在于形象思维这个次系统中，与文学思维、戏剧思维、音乐思维、美术思维、舞蹈思维相颀颀。

从思维法则来说，电影思维不能停留在感性阶段，它也要上升到理性阶段，只不过它在上升过程中始终离不开声画形象，否则会降格为自然主义式生活事件的记录。同时，它必须服从思维的总规律——辩证思维规律，吸收人类思维科学的新成果，才能以直观的银幕反映纷纭复杂的社会生活以及隐秘的人性。对电影思维服从辩证思维的这一特点，普多夫金说：“如果反过来考虑一下辩证思维，那就可以看出，恰恰是电影能够在银幕上表现出完整的、直接作用于感官的生活图景；把生活作为极端复杂的辩证过程来加以描绘。”^①辩证思维为电影从杂耍步入艺术殿堂，深刻地表现复杂的生活开辟了广阔前景。

二、电影思维的美学特征

1. 两重性

两重性指在电影创作中，形象思维与抽象思维沿着相反方向

发展，因而造成一种创作“张力”，即一方面沿着抽象思维的阶梯逐渐上升，另一方面通过形象构成去深入最隐秘的感性思维。这两条线的极化分离，造成了作品所特有的那种使形式与内容相统一的重要张力。所谓抽象思维“上升”，指创作主体站在世界观和美学思想的高度，使主题思想具有广泛的高度概括，达到崇高境界；所谓形象构成的“深入”，指艺术家深入到具体细微的感觉领域，将崇高思想化解于丰富多采而又典型生动的情节、细节、行为和对白。杰出影片动人心魄的魅力，正是来自这种“张力”。电影思维作为形象思维的分支，它的美学价值就在于把高度的理性化解为丰满的形象和强烈的情绪。以情动人的“情”，不应是抽象之“情”，高度理性是它的背景。所以，爱森斯坦在《前景》一文中说，两重性的实质是：极度智性与极度感性的统一，亦即思维的情绪化，高度理性背景下的强烈情感。

电影思维的两重性是爱森斯坦提出的，他的《战舰波将金号》可说是极度智性与极度感性统一的典范作品。影片的核心思想是：人民只要不断加强革命团结，坚持向反动统治发动进攻，就可以逐步取得胜利。这个核心思想是逐步提升而达到高度的，首先是士兵拒吃生蛆的肉，招来军官镇压，在为首的士兵号召下，行刑士兵拒绝向兄弟们射击。继而士兵为华库林楚克送葬，激发敖德萨市民的公愤；反动派残酷镇压的结果，引起水兵与市民团结反抗。最后，连奉命镇压的战舰也站到起义队伍一边。爱森斯坦说：“从战舰的一个细胞到战舰的整个机体；从舰队机体的一个细胞——战舰——到整个舰队的机体，主题中革命友爱的情感就是这样成长起来的”^②。另一方面，形象构成首先通过情节进行：全片按经典悲剧——五幕形式敷演，五幕是：1. “人和蛆虫”，2. “舰上的戏剧”，3. “死者激发人们”，4. “敖德萨阶梯”，5. “同舰队相遇”。其次体现为隐喻手法：如挂在缆绳上的医生的眼镜，象征着医生所看到的腐肉和他的鉴定内容完全不符合；石狮

子从地上跳起，象征人民终于觉醒而奋起反抗。还通过细节表现：如从拒吃腐肉发展到拒绝射击，从送葬的各细节发展到敖德萨阶梯的镇压。

剧作中的理性是个比较宽泛的概念，理性不能只理解为主题思想，更重要的是指创作主体的世界观、思想倾向性和时代感。爱森斯坦在《结构问题》一文中，反复强调要把思想有机地体现在形象中，作品要属于自己的时代，即是要切入时代的命题，反映时代的面貌，塑造时代的新形象。

爱森斯坦关于电影思维两重性的理论，不仅为二十世纪原苏联电影剧作艺术的指导思想提供了依据，而且影响到我国现实主义电影理论的发展，从30年代起至今起着良好的、有效的指导作用。两重性的精神在西方现实主义电影理论中同样也得到运用和发展，例如，从70年代以来，美国所拍摄的战争片，大不同于此前所拍摄的战争片，作品力图从哲理高度去揭示战争对人们的社会观、道德观和人生观的影响，探究人性的弱点和战争机器的性质。

2. 开放性

电影思维的开放性是一个多层次概念，要求广泛吸纳哲学、美学、艺术及表现手法的各种不同的新观念和新技巧，多侧面、多层次地认识社会事物，丰富故事内涵。开放性反映了客观世界所具有的普遍联系性质，这一规律的运用，必然会使电影比其它艺术形式具有更广泛更深刻地建构形象的能力。

电影思维的开放性与思维的收敛性是相对区别的。我国电影理论家罗慧生认为，从文艺复兴到第二次世界大战之前，艺术思维的基本特征是收敛性，创作习惯于虚构闭锁的情景和闭锁的情节，形成一个特定的不能存在于自然社会的艺术天地，尤其表现在戏剧的“三一律”。“巧遇”、“巧合”、“突变”、“转折”成为收敛性思维在戏剧结构上的主要手段。虽然，收敛性思维也是艺术

思维的一种有效而重要的思维方式，即使开放性思维在艺术创作中也吸取其有用内核，如规定情景，规定情节、人物性格和艺术真实等，但其缺陷是把事物发展过程与周围环境机械地割裂开来，使人物性格与人文环境脱节，人物性格不能成立，事件超出社会所允许范围，造成虚伪、概念、空泛，对该剧情节起到破坏作用。收敛性思维是闭锁社会的思维方式，它是农业社会和简单机械化社会在艺术思维上的反映。当社会发展到电子时代、信息社会，系统论与控制论的流行，声像传媒广泛使用，社会与人们的生活方式从闭塞走向开放，开放性思维有了可靠的物质基础和思想基础，必然突破收敛性思维的局限，影响到艺术创作，观众也不再把闭锁系统内所发生的事件视为艺术的唯一真实，而更欣赏多侧面贴近生活的作品，从这些作品中得到逐新求变的启迪。

电影创作由收敛性思维步入开放性思维已有半个世纪的历史。在西方，首先是新现实主义群体，他们“把摄影机扛到街头”，着重反映失业、贫困的社会问题，打破了延续已久的悲、喜剧结构框架，把观众的视力引向社会关注的焦点。接着是“新浪潮”向心理领域扩展，运用意识流和变速摄影、可变焦距、主观镜头等手段表现“意识的自然流程”或“回忆”、“梦境”以及“幻想”。但是，“新浪潮”以存在主义和现代主义美学作为自己的哲学基础和美学基础，使创作纳入主观意识、自我情态，又步入自设的闭锁系统内。此后，现代现实主义继承了新现实主义的合理因素，也吸取了“新浪潮”表现心理活动的某些手法，强调纪实性和哲理性，注重人物刻画和环境描写，使开放性思维得以合理运用。

开放性思维在我国三十年代的现实主义电影中，已经初露端倪，剧作家创作了像《渔光曲》、《十字街头》、《马路天使》这样杰出的作品。当然，那个时代的电影艺术家还没有接触到电影思维理论，而是由于急剧变革的时代，促使思想先进的艺术家面向

社会、面向人生、面向大众，超越了戏剧框架和好莱坞模式的局限，达到广泛反映社会面貌的新境。1949年以来，我国现实主义电影传统得到继承，许多作者是以辩证唯物主义和历史唯物主义为自己的世界观和方法论，观察社会，反映人生，在五六十年代和新时期都创作出了广泛反映社会生活、具有时代特征的优秀作品。但从电影创作的总面貌来看，我国电影深受戏剧影响，习惯于“起、承、转、合”的构剧模式，重视故事主线，强调主要人物之间纠葛，删除非典型的情节、场景，实际上是以戏剧思维取代电影思维，这种思维方式在建国前后，包括文革以来的电影编剧经验总结和教材中，被反复传播，因此，从电影构思的总体看，显得单一和陈旧。

1979年以后，尤其在电影语言的现代化讨论开展以来，我国电影工作者开始重视西方电影理论，并从电影理论翻译工作者那里了解当代电影理论的新发展，终于打开眼界，摸索新路，新时期的最初几年就拍出了《邻居》、《城南旧事》、《大桥下面》等面目一新的影片，使影片生产呈现多格局、多样式风貌。但也应看到，对开放性的理解不全面，产生误导的情况时有发生。有的作者放弃或轻视唯物主义世界观，推崇存在主义、个人主义，热衷表现自我，张扬人性，使开放性思维步入个人闭锁的圈子。创作主体疏远与创作客体的血肉联系，忽视生活体验，漠视社会的进步要求，不能不说是电影思维的倒退。

电影思维的开放性在艺术运作上有以下几个特征：

在情节构思方面，不强调激化矛盾，使矛盾接近自然状态，即保持“抵触”；事件采用多线交叉、多线平行、明暗线结合、多线垂直和主、从线交织的结构，使主线不再孤立地演绎某一故事。事件首尾亦不重视完整交待，仅截取生活中的一段，左右延伸，间接交代事件的背景、来由和过程，结尾嘎然而止，余波未了，不采用收缩式的大结局。《幸福的黄手帕》、《野山》就体现了这种构

思的特征。

在环境交代方面，要求把人物置于广阔的社会背景和自然环境中，往往运用时空的大幅度跳跃，交代环境的多种因素对人物心理上的影响，重视人文生态环境的丰富和完整。

在人物构思方面，主要人物不再限于相互纠葛而置之于社会群体中，与各种人物交往，领受各种体验，也不再突兀于群体上，只区别于群体中。

在画面与音响处理方面，不强调单个镜头的完整，重视镜头空间与镜头外空间的联系，赋予单个镜头以动感，让观众对画外空间产生联想，构图在运动中达到平衡和完整，注意画内音响与画外音响的呼应，通过画外音响向画面传输更多信息，使画内音响更为丰富。

3. 具象性

电影思维的具象性指具体、实在的电影空间造型，在其自身运动逻辑和各种艺术元素的推动下所呈现的连续不断的运动。

(1) 从直观来说，银幕上的人物和人的动作、景物是具体的、实在的，它必须是“这一个”，容不得象征性、综合性和假定性，即使是惯用的模式和成熟的表演程式，也不允许。银幕上呈现的每一个影象都有其独特的造型表现形式和视觉表现形式。

(2) 电影思维是造型性思维，空间造型是具象性的核心。马尔丹说：“只要电影是一种视觉艺术，空间似乎就成了它总的感染形式，这正是电影最重要的东西”^③。

具象性对空间造型有以下几点要求：

首先，空间造型构思必须依据人物形象自身的逻辑去演绎和发展，即把人物放到造型的中心位置，其它艺术元素置于从属地位，不能将人物形象降低为一种被动的依附于叙事框架的符号。电影故事需要主题，需要叙事，需要故事框架，需要戏剧性的情节，需要生动有趣的细节，也需要突变、悬疑等这些引人入胜的手法，

但这些艺术元素应融入造型构思的总体来安排。

其次，空间造型饱含深刻的社会性，在处理人物形象与社会环境、自然环境和时间流程的关系时，注意体现蒙太奇的聚象性、时空的综合性和视听的交融性。

以《聂耳》电影文学剧本中第一章第八节（部分）为例：

后门“蓬”地被推开了，聂守信抱着小提琴，笑着，跳着进来。

他向在灶披间炒菜的老江嫂朱英如点头：“我有琴了！”拨弦，弹出几个活泼的音阶。

他走过后天井，得意地向在自来水前淘米的小红点头：“琴”拨弦，又是几个音阶。

房东太太从楼上下来，聂守信也向她含笑点头，俏皮地拨弦：“冬、冻、东……”

他大模大样地走进前客堂，薛老板仍在整理帐目。

聂守信高兴得迫不及待地提起弓，得意地奏起来。

薛老板抬头，挥手：“发了神经！”

聂守信一想，提着琴奔出。

雪后，晒台上。

聂守信奔上来，摆起架势，拉琴。

瓦上积雪，一阵北风，碎雪飞洒，闪闪有光……

傍晚，晒台上一片积雪。

琴声悠扬。

……

天上晚霞，一群鸽子飞过……

第八节的内容是聂耳被老板解雇后，用半年所得的工资买回了向往已久的小提琴，表现了聂耳乐观地面对生活困难和对音乐无比热爱的激情。第八节体现了空间造型的三方面要求：

蒙太奇的聚象性。剧本按分镜头方法构段，分镜头是一种解

析活动，则各镜头按视觉规律和时间顺序联接，是一种综合活动，是影象的聚合。两个镜头的组接产生视觉冲击力，表达出作者在处理人物与人物之间、人物与景物之间的关系时所持的主观态度。从后门“蓬”地一声被推开开始，聚合了聂守信一系列情感宣泄和形体动作，首先他是喜不自禁地跳进门，对老江嫂，小红拨弄琴弦，是一种极喜的姿态；接着，对房东太太含笑点头，骄矜中透出喜悦；最后，对薛老板却是一种不屈和示威。积雪、北风、光点，鸽群与琴声和谐交融，既表现聂守信所处的人际环境，表露出作者对聂守信的同情和称赞，同时也是一种象征。

时空的综合性。电影思维的时空综合性就是空间造型在时间流程中的演变，主要人物的语言、表情、动作随着其他人物的反应和环境的改变而改变。聂守信“跳”进门与“走”进门不同，他讲“我有琴了”和只讲一个“琴”字，说明与听讲者的关系不同，他对房东只拨琴弦的动作与当着老板面拉起小提琴，心情也不同，从进门到奔向晒台的时间流程里，他的感情由喜悦发展到激动，动作的力度由舒缓发展到强烈。

时空的综合性要求创作主体既有明确的空间构图意识，又有具体的时间运动意识，具体地表现性格的流变。所以，李·R·波布克要求剧作家“要对想象中的银幕影象进行充分的描写”^④。

视听的交融性。音响赋予电影二维画面以三维空间的立体感，开辟了画外空间，给观众带来想象余地。巴拉兹说：“声音能赋予空间以具体的深度和广度”^⑤，扩大了银幕的表现范围。而且，音乐造型作为整体构思的一部分，具有表现时代、塑造人物、渲染气氛、烘托感情的作用。聂守信对老江嫂拨出几个活泼的音阶，像孩子的调皮动作；对房东弄几声滑稽的怪响，犹如扮了一个鬼脸；而对老板正儿八经地奏起曲子，宣告谁也阻止不了自己对音乐的热爱。最后，悠扬的琴声回旋在白雪覆盖的上海夜空，道出时代的艰辛。