



YINGSHI
JUZUO YISHU

剧作艺术

周涌 著



中国传媒大学出版社

影视剧作艺术

周涌 著

中国传媒大学 出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

影视剧作艺术/周涌著. - 北京: 中国传媒大学出版社, 2005. 6

影视艺术核心课程专业教材

ISBN 7-81085-496-8

I. 影… II. 周… III. ①电影文学剧本-创作方法-教材 ②电视文学剧本-创作方法-教材 IV. I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 051014 号

影视剧作艺术

作 者: 周 涌

责任编辑: 陈友军

封面设计: 任名书装

出版发行: 中国传媒大学出版社

社 址: 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编: 100024

电 话: 65450532 或 65450528 传真: 010-65779140

网 址: <http://www.cbbip.com>

经 销: 新华书店总店北京发行所

印 刷: 北京中科印刷有限公司

开 本: 880×1230 毫米 1/32

印 张: 10.25

版 次: 2005 年 6 月第 1 版 2005 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 7-81085-496-8/K·307

定价: 23.80 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

前言 剧作者的任务

一、电影史

1895年,卢米埃尔拍摄了他的第一部影片《工厂大门》。这标志着电影的真正诞生。但在最初的时期里,这个新生儿似乎还没有找到它自己成长的方向。人们仅仅把它看作是一种新奇的、会活动的照相术。就连卢米埃尔这位“电影之父”似乎也没有意识到,除了更忠实、可靠地记录日常生活之外,电影还能做些什么。

“我所选择的题材,可以证明我想做的只是再现生活”,卢米埃尔说。但正是这种“再现生活”的单纯想法促使他在有意无意之间抓住了对电影成长最具决定意义的诀窍:讲故事。

卢米埃尔拍摄了许多记录19世纪末和20世纪初法国社会生活的短片。其中最负盛名的影片之一便是《水浇园丁》:一个园丁拿着水管正在花园里浇灌花草,突然水管没水了(从画面上我们看到是一个淘气的孩子在他身后踩住了地上的水管),不明所以的园丁拿起水管凑近检查,孩子拿开脚,猛然喷出的水浇了园丁一身,受到捉弄的园丁终于发现了恶作剧的孩子,气愤地追过去……在卢米埃尔的另外一部影片里,一个假装残疾的人在被警察追赶时,突然扔掉拐杖,健步如飞地跑开。而他拍摄的有关救火的影片则更是有意识地由“水龙出动”,“水龙配备”,“扑灭火灾”和“救援工作”四部分构成。

在这样的短片里,我们已经能够看到相对完整的事件过程,看到人物和人物心态,看到冲突和悬念……而这些,正是“讲故

事”的各个主要因素。

在卢米埃尔之后,梅里爱更为明确地看清了电影的发展方向,“他深知观众的欣赏心理,认为电影必须‘讲故事’,有人物,有冲突。于是他走了一条方便之途,干脆把舞台上的一套全搬到电影里来”。^①

1897年,梅里爱在巴黎附近他的庄园里建起了世界上第一个摄影棚,摄影棚一端的套间里固定着摄影机,另一端则是舞台。在这个“电影剧场”里,梅里爱拍摄了《月球旅行记》、《鲁滨逊漂流记》、《灰姑娘》、《征服南北极》等影片,作出了他对电影艺术的最大贡献:确立了电影必须要有冲突,要通过人物叙述故事的创作原则。但使这一原则真正融入电影媒介的却是格里菲斯。

在他的《一个国家的诞生》、《党同伐异》等影片中,格里菲斯着力于探求电影艺术的独特表现潜力,将叙事因素植根于电影特性的基础之上。他探索和确立了为叙事服务的电影视听语言的若干基本规则:将镜头作为影片的基本构成单位,并进而发现了“蒙太奇”这一最基本的电影语言语法……从而使电影真正成为一门用视听语言“讲故事”的艺术。

从卢米埃尔、梅里爱到格里菲斯,电影基本成形为一门叙事艺术。这也是此后电影艺术发展的基本方向。

在这样一门“讲故事”的艺术里,剧作者处于一个什么样的地位呢?

二、剧本 = 剧作?

事实上,在剧本尚未出现之前,电影就已经在“讲故事”了。在卢米埃尔、梅里爱和格里菲斯,甚至在卓别林的影片创作过程中,都没有过拍摄之前便已写好的剧本,有的顶多是一个故事梗

^① 罗慧生:《世界电影美学思潮史纲》,第9页,山西人民出版社1985年版。

概或者是一个简单的构思,而具体的情节、语言、动作都由导演和演员在拍摄过程中来完成。即使是到了今天,也有许多导演喜欢在没有剧本的情况下创作。在这样的创作过程中是不是就没有剧作呢?

答案当然是否定的,剧本并不等于剧作。剧作实际上是一种贯穿影视剧创作过程始终的创作思维方式,是运用剧作元素(人物、情节、动作、冲突等)来进行叙事的创作过程。剧本只是剧作的一个环节,而真正的剧作过程在拍摄过程中、在剪辑台上都还在延续。但不容置疑的是,剧作过程主要是在剧本阶段由剧作者来完成的。

在影视剧的创作过程中,实际上存在着三种不同的剧本:文学剧本、分镜头剧本(或导演工作台本)和完成台本。

文学剧本的“一剧之本”的称谓表明了它在影视剧创作过程中的重要地位。它是未来影片(电视剧)的基础和框架。文学剧本提供了影片(电视剧)的基本故事情节和人物关系,明确了影片(电视剧)的主题、情节、人物性格和风格样式。它可以称之为影片创作的“施工蓝图”。

分镜头剧本(导演工作本)是导演根据文学剧本提供的基础,在确定了拍摄场景之后,按自己对未来影片(电视剧)画面和场面调度的设想,写出的用于拍摄的台本。它可以细致到镜头的分切和单个镜头的拍摄方法(分镜头剧本),也可以只是在文学剧本的基础上加入导演的理解,并根据拍摄场景的实际情况将文学剧本改写为可直接拍摄(转化为视觉形象)的形式(导演工作台本)。

完成台本则是在影视剧制作完成之后,由场记根据已经定稿的影视剧,将其中的一切技术、艺术内容,如场次、镜号、拍摄方法、场面调度、人物对话、音响音乐以及长度等,完整地记录下来的台本形式。

在这三种剧本形式中,由剧作者完成的是文学剧本。我们

通常所说的影视剧本也都是指文学剧本。而剧作者的任务,则正如前面所说的,是为影片(电视剧)提供基本故事情节和人物关系,明确影片(电视剧)的主题、情节、人物性格和风格样式。或者说,剧作者便是一个“故事手”。

三、虚构者? 选择者?

在 80 年代初的某一天,著名的电影导演维姆·文德斯在萨姆·谢帕德的散文集《汽车旅馆纪实》中看到了一句话:“有一个人离开了公路,一直向着沙漠步行而去。”这位素来以善拍“公路片”而闻名的导演马上被这简简单单的一句话给迷住了。他从中看到了某种能激发起他的创作冲动的奇妙感觉。于是,他找到谢帕德,让他从这句话出发,写一个电影剧本。在 1984 年的戛纳国际电影节上夺得“金棕榈”大奖的影片《得克萨斯州的巴黎》就这样诞生了。

正像《得克萨斯州的巴黎》这样,“一出戏可能以任何一件事情作出发点:心中一闪而过的胡思乱想;自己深信的、或准备研究的某种关于行为或艺术的理论;偶然听到或想到的几句对话;一片真实的或想象的、能在看到它的人的心中激起情绪的背景;一场完全不知道来龙去脉的戏;偶然在人丛中看到的某一个由于某种缘故而特别引起剧作家注意的人,或者一个经过周密研究的形象;两个人或两种生活条件之间的对照或类比;报上或书上的、在闲谈中听到的或观察到的一件小事;或者一个讲得很简略或很细致的故事。”^①《许三观卖血记》缘起于作家余华某一天在北京王府井大街上偶然看到的一个在人流中毫无顾忌地哭泣的老人;而伯格曼则因有一次在拍片的间歇看到两个女演员坐在墙下互相凝视着对方在强烈的阳光下伸出的手掌而写出了

^① 霍华德·劳逊:《戏剧与电影的剧作理论与技巧》,第 229、230 页,中国电影出版社 1978 年版。

他的《假面》。这样的创作过程常常会给人们一种印象：剧作者就是虚构者。他们因某种不确定的因素而引发“创作冲动”，并按自己的意愿“想出”或者说是虚构出一系列的故事和人物，这样就写成了一个剧本。所谓“编剧”嘛，当然就是虚构和编造者。

当然剧本是由剧作者“创作”的，但因此而将剧作者的工作看成是“虚构”或者“编造”则并不是一个准确的说法。剧本并不是从虚无飘渺中或是从剧作者的某种抽象的观念中产生的，不是在一片虚空中搭建空中楼阁，它肯定是从剧作者和我们大家都身处其中的社会生活里，从人类社会历史上发生过的无数真实的或可能的事件，从人生实际早已存在的种种合理的可能性之中产生的。剧作者的工作与其说是虚构，还不如说是一个选择的过程：他们从最初的创作动因出发，进入自己的知识和经验的“仓库”，从里面选择恰当的人物或人物可能的动作，把它们结合为一个剧本。当然这种选择决不是简单的原材料的选取和堆砌，它是建立在剧作者想像力基础之上的创造性的选择。剧作者的“想像力是一种将各种来自知识和经验的想象结合起来的能力，以便使那些形象具有新鲜的意义和新鲜的潜力。这些意义和潜力看来似乎是新的，而实际上是新在选择和剪裁上。”^①

一位剧作者从报纸上看到一条新闻：有一对中年夫妇因为某种原因离婚了，法院将他们的儿子判给丈夫抚养。这对离婚的夫妇都十分疼爱儿子，但离婚后丈夫出于对妻子的怨恨，千方百计地拒绝让妻子与儿子见面。妻子于是又上法院要求把儿子改判给自己，这个要求当然被拒绝了。这时，事情开始往一个出乎意料的方向发展——被逼无奈的妻子向法院提出了新的理由：儿子不是丈夫的亲生孩子，是她在婚后偶而“红杏出墙”的产物。大为震惊的丈夫当然不愿相信这种说法，但医院检验的结

^① 霍华德·劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，第237页，中国电影出版社1978年版。

果却证明妻子说的是真话,儿子终于被改判给妻子抚养。

剧作者被这则新闻所吸引,想据此创作一个剧本。他首先想到的是从母亲的角度来看待这一事件:这将会是一个出于母爱和复杂的恩怨而发生的故事。这位妻子出于母爱的本能,为了夺回儿子竟不惜将自己隐藏多年的难以启齿的隐私公诸于众,在她离婚之前发生过什么样的故事?儿子的生父是一个什么样的人?他在她的生命中留下了怎样的印记?沿着这个方向,剧作者可以想象性地选择“离婚事件”之前可能发生的故事和动作,完成一个剧本。而在她把自己的隐私公诸于众并夺回儿子之后,她又会面临什么样的处境?她将如何再来面对儿子,面对自己的亲友、同事?……沿着这个方向,剧作者可以讲述一个发生在“离婚事件”之后的故事。

这样,剧作者已经有可能沿着两个不同的方向来进行选择了。但还有第三种方向:如果以丈夫为主角呢?一个已经失去了家庭的丈夫,挚爱的儿子在某种程度上已经成为他相依为命的伙伴,但突然之间发现儿子竟然不是自己亲生的,这种变故会如何影响他的生活?而妻子(尽管已经离婚)曾经的背叛和不忠又给他带来怎样的打击?对,沿这个方向也会有一些不错的选择。还有呢?如果从孩子的角度来看呢?父母离婚对他已经是一个不小的打击,但他仍努力地爱着自己的父母,可祸不单行,自己突然成了这个破碎的家庭的不应该的成员。年幼的他是不是明白这意味着什么?他还能不能像从前那样爱自己的母亲?他以后的人生会因此而呈现什么样的景象?这已经是第四种方向了。还会有别的方向:如果妻子本来就是一个满不在乎所谓的“名声”的人;如果我们以另外的人物作为主角,比如一个“片警”,离婚的这一家子只是他管片的一户,他尽力地想帮助这一家子弥合伤痕。而剧作者只把“离婚事件”当作片警生活中的一个相当重要的插曲,他想选择表现的是片警自己的生活故事。这个人还可以是居委会主任、孩子的老师……

表面上看,这个选择的过程似乎可以是毫无限制的,有无数种可能的决定。实际并非如此,剧作者所进行的是有条件的选择,它同时受到以下几方面因素的制约。

首先,创作的目标或者是主导动机决定了选择的方向。如果我们因为看到身边出现了众多的下岗工人,被他们的生活处境和发生在他们身上的种种故事所吸引,想要创作一个关于下岗工人的剧本。从这个最初的动因出发,我们首先碰到的问题不是选择人物和事件,而是必须明确我们的创作目标:我们是想表现下岗这一生活的突变给他们带来的种种困境?还是想表现他们在这样的突变下如何面对生活、面对未来,如何走出困境?如果我们以后一种为创作目标,那我们所进行的一切选择都会服从它,受到它的制约。很显然,我们不可能选择一个成天唉声叹气的人作为剧本的主要人物,人物的基本动作也必然会是主动冲破困境的努力奋斗。就前面的“离婚事件”来说,剧作者首先要做的,也是在各种不同的方向当中决定自己的目标,他的选择将在这个目标的限制下进行。

其次,剧作者的选择还受到种种社会因素的制约。特定的政治环境、审查制度、文化背景、风俗习惯等因素都会在一定程度上决定剧作者的选择。

此外,任何人的知识和经验结构都是有限的。剧作者可以通过自己的亲身体验,通过对生活的观察和其他尽可能多的获取知识和间接经验的手段来扩展自己的知识和经验结构,但他永远不可能穷天下所识于一身。他的选择范围必然会受自己的知识和经验范围的限制。如刚才说到的那位剧作者,他最后选择的是写父亲。原因便是他对一个中年男人的生活所具有的知识 and 经验更加丰富,这样他便比较“有把握”。

四、“故事手”

我们可以得出结论了:

首先,剧作者便是一个“故事手”,他的任务是为未来的影片(电视剧)提供基本故事情节和人物关系,明确影片(电视剧)的主题、情节、人物性格和风格样式。

其次,剧作实际上是一种贯穿影视剧创作过程始终的创作思维方式,是运用剧作元素(人物、情节、动作等)来进行叙事的创作过程。剧作者是这一过程的主要完成者,他创作的剧本是未来影片(电视剧)的“施工蓝图”,是“一剧之本”。

再次,剧作者创作剧本的过程是一个创造性选择的过程。剧作者从剧作的基本动因出发,依靠自己的知识和经验积累,想象性地选择人物、情节和动作,完成剧本创作。

目 录

前言 剧作者的任务	/1
第一章 情节论	/1
第一节 情节与情节结构	/1
第二节 冲突	/18
第三节 悬念	/28
第四节 情节模式	/32
第五节 主题	/50
第二章 人物论	/56
第一节 关于人物	/56
第二节 动作与人物性格	/61
第三节 人物关系设置与叙事线	/64
第四节 分析人物	/76
第五节 塑造人物	/83
第三章 剧本构成	/103
第一节 剧本的构成	/103
第二节 场景写作	/113

第三节	时空处理	/118
第四节	从开端到结尾	/144
第五节	剧本的语言	/169
第四章	电视剧剧本写作	/195
第一节	不同体裁电视剧的剧作特征	/195
第二节	电视剧的题材分类	/212
第三节	电视剧剧本的策划	/217
第四节	电视剧剧本的创作流程	/235

第一章 情节论

第一节 情节与情节结构

一、关于情节

关于情节,我们最经常能听到的“经典”定义便是亚里士多德的《诗学》中所说的“情节是悲剧的第一原则,也可以说是悲剧的灵魂”。还有另外一个人人们广为引用的定义:“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。”^①

亚里士多德的话似乎只是对情节的重要性的描述而不是其定义。而第二种说法看起来则更像是叙事作品结构的某种描绘。那么,什么是情节呢?

广义上的情节是指作者按一定的创作意图在其作品中所讲述的事件。比如我们说《三十九级台阶》的情节是加拿大人哈奈在英国无意间卷入了一起间谍案件,历经艰险,终于使案情真相大白。《秋菊打官司》的情节是农妇秋菊因丈夫被村长打伤,为了“要个说法”而几次告状。

这样的定义当然是正确的。但它只涉及了作品的整体剧情而忽略了当我们说到情节时,我们指的还包括组成作品的一系列的事件。而我们首先会碰到一个问题:情节是不是就是故事?

^① 高尔基:《论文学》,第335页,人民出版社1978年版。

毫无疑问,所有的情节都是故事(或者说都包含有故事的因素),但并不是所有的故事都能成为情节。对这一问题,爱·摩·福斯特作过十分精彩的表述:

(故事)它是按照时间顺序来叙述事件的。情节同样要叙述事件,只不过特别强调因果关系罢了。如“国王死了,不久王后也死去”便是故事;而“国王死了,不久王后也因伤心而死”则是情节。虽然情节中也有时间顺序,但却被因果关系所掩盖。又例如“王后死了,原因不详,后来才发现她是因国王去世而悲伤过度致死的。”这也是情节,不过带点神秘色彩而已。这种形式还可以再加以发展。这句话不仅没涉及时间顺序,而且尽量不同故事连在一起。对于王后已死这件事,如果我们再问:“以后呢?”便是故事。要是问:“什么原因?”则是情节。^①

正如福斯特所说,情节之有别于故事正是因为它对因果关系的强调。故事中的叙事仅仅因为时间的变化便足以推进,而情节间的因果关系则必然会产生除时间以外的其他推动力。这一点对剧作者尤为重要。在我所居住的居民小区里,某一天一个年轻的女人从塔楼上跳下来自杀身亡。几个月之后,又有一个中年男子从同一幢楼上跳了下来。两个事件之间除了时间变化和地点上的偶合外并无其他关联,但这并不妨碍这两起自杀事件成为小区的一个故事,它们的发生让居民们议论了不少时日,居民们甚至买来鞭炮在楼下燃放“避邪”。可是如果这样的事件要放到剧本里,剧作者就必须使它们成为情节,必须使前一事件与后一事件之间存在某种因果关系,这样它们之间的相互

^① 爱·摩·福斯特:《小说面面观》,第75~76页,花城出版社1984年版。

作用才足以推动叙事。

对情节来说,光有因果关系还是不够的,它们还必须明确的指向性:情节间的相互作用使叙事朝着一个既定的目标——结局——推进。这便构成了情节线。当我们试图用两三句话来概括一个影视剧的剧情时,我们实际上便是勾勒出它的情节线。在这条线上,最关键的是确立叙事推进的终点,而所有的情节都是指向它的。电影《三十九级台阶》讲述了一个叫哈奈的加拿大人无意中卷进了一起错综复杂的间谍案而不得不陷入逃亡绝境的故事。影片的结局是间谍案真相大白,哈奈摆脱险境。这便是其情节的目标,哈奈卷入漩涡、逃亡途中所发生的种种事件……这些互为因果的情节以及它们之间的相互作用都必须指向它。

二、情节结构

结构是来自于建筑学的术语。它的本意是指“建筑物上承担重力或外力的部分的构造”,也即人们通常所说的骨架。应用到文学、艺术上,结构则是指“各个组成部分的搭配和排列”,^①即所谓的谋篇布局。

对于影视剧剧作来说,结构便是对情节的组织 and 安排。

影视剧作结构的分类,历来有多种说法:

如按照剧作结构的美学特征,将其分为戏剧式结构、散文式结构、小说式结构等等;

按剧作中叙事时空的不同处理,分为时空顺序式、时空交错式等;

按情节线索的安排方法,分为单线结构、网状结构和平行结构等;

按人物关系设置方式的不同,分为一人一事结构、传记式结构、群像式结构等。

^① 《现代汉语词典》,第 577 页。

这些描述性的分类方法种类繁多,难以计数。但它们都仅仅是对剧作结构形式上某一特征的粗略形容和区分,而且往往相互兼容难有定论。其实,对于影视剧来说,只有两种结构:戏剧性结构和非戏剧性结构。

按悉德·菲尔德的定义,所谓戏剧性结构可以被规定为“一系列互相关联的事情、情节和事件按线性安排最后导致一个戏剧性的结局”,^①而非戏剧性结构则正如库特·冯尼格特所说,是“一系列偶然的时刻被随意地串联在一起”。^②

事实上,如果把戏剧性理解为情节(事件)间的因果关系,几乎所有的影视剧都可以划分到戏剧性结构里来,而即便是《裸岛》、《木屐树》这样的作品中,我们也会发现它们的情节也并非“一系列偶然的时刻被随意地串联在一起”。有人据此认定根本就不存在非戏剧性结构的叙事作品。存在的只不过是“强戏剧性”与“弱戏剧性”之分。那么,究竟有没有非戏剧性结构的作品呢?

在《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》一书中,罗伯特·麦基把情节结构划分为“大情节”、“小情节”和“反情节”三类。在他看来,这三类情节结构的特点可以归纳为:

“大情节”:因果关系、闭合式结局、线性时间、外在的冲突、单一主人公、连贯的现实、主动的主人公。

“小情节”:开放式结构、冲突内在、多重主人公、被动的主人公。

“反情节”:巧合、非线性时间、非连贯现实。

按上述特点,我们可以看出,所谓的“大情节”实际上是典型的好莱坞式的戏剧性情节结构方式。而“小情节”也属于戏剧性情节结构,但它们的戏剧冲突往往更内在,更关注主人公的内心

① 悉德·菲尔德:《电影剧本写作基础》,第5页,中国文联出版公司1985年版。

② 悉德·菲尔德:《电影剧本写作基础》,第6页,中国文联出版公司1985年版。