

21世纪广播电视专业实用教材
广播电视专业“十二五”规划教材

SCRIPT WRITTING

影视剧作艺术教程

(第2版)

周涌 何佳 著

中国传媒大学 出版社

SCRIPT WRITTING

影视剧作艺术教程

(第2版)



中国传媒大学 出版社

图书在版编目(CIP)数据

影视剧作艺术教程/周涌著.—2版.—北京:中国传媒大学出版社,2011.10
ISBN 978-7-5657-0354-6

I. ①影… II. ①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. ①I053.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第203903号

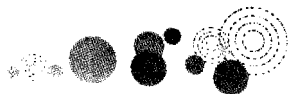
影视剧作艺术教程(第2版)

作 者 周 涌
策 划 欣 雯
责任编辑 李钊祥 刘大年
责任印制 范明懿
封面设计 张洪文
出版人 蔡 翔

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 86-10-65450528 65450532 传真:65779405
网 址 <http://www.cucp.com.cn>
经 销 全国新华书店

印 刷 北京中科印刷有限公司
开 本 787×1092mm 1/16
印 张 18
版 次 2012年3月第1版 2012年3月第1次印刷
书 号 978-7-5657-0354-6/I·0354 定 价 39.50元

版权所有 翻印必究 印装错误 负责调换



目 录

绪 论 /1

第一章 情节 /11

第一节 情节与情节结构 /12

第二节 冲突 /26

第三节 悬念 /36

第四节 情节模式 /42

第五节 主题 /54

第二章 人物 /63

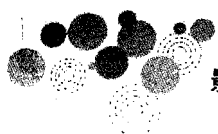
第一节 关于人物 /64

第二节 动作与人物性格 /69

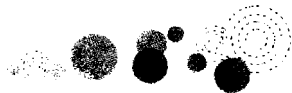
第三节 人物关系设置与叙事线 /74

第四节 分析人物 /83

第五节 塑造人物 /92



第三章 剧本构成	/107
第一节 剧本的构成	/108
第二节 场景写作	/116
第三节 时空处理	/120
第四节 从开端到结尾	/142
第五节 剧本的语言	/158
第四章 电视剧本写作	/185
第一节 不同体裁电视剧的剧作特征	/186
第二节 电视剧的题材分类	/199
第三节 电视剧本的策划	/205
第四节 电视剧本的创作流程	/214
第五节 电视剧本创作手法浅谈	/274



绪 论

一、剧作者的任务

(一) 电影史溯源

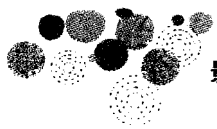
1895年,卢米埃尔兄弟拍摄了他们的第一部影片《工厂大门》,这标志着电影的真正诞生。但在最初的时期里,这个新生儿似乎还没有找到它自己成长的方向。人们仅仅是把它看作是一种新奇的、会活动的照相术。就连堪称“电影之父”的卢米埃尔兄弟似乎也没有意识到,除了更忠实、可靠地记录日常生活之外,电影还能做些什么。

“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”的单纯想法促使他们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。

卢米埃尔兄弟拍摄了许多记录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……。在卢米埃尔兄弟的另外一部影片里,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。而他们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。

在卢米埃尔兄弟之后,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。

从卢米埃尔兄弟、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。在卢米埃尔兄弟、梅里爱和格里菲斯,甚至在卓别林的影片创作过程中,都不曾有过拍摄之前便已写好的剧本,有的顶多是一个故事梗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)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。但毋庸置疑的是,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(或导演工作剧本)和完成台本。

文学剧本,“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

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

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)。

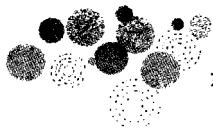
完成台本则是在影视剧制作完成之后,由场记根据已经定稿的影视剧,将其中的一切技术、艺术内容,如场次、镜号、拍摄方法、场面调度、人物对话、音响音乐以及长度等,完整地记录下来的台本形式。

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?

在上世纪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》那样,“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;偶然在人群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；而柏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强烈的阳光下对方伸出的手掌而写出了他的《假面》；阿巴斯的《橄榄树下的情人》起源于他脑海里一直挥之不去的一个男人在阳台上浇花的幻象……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。

剧本是由剧作者“创作”的，但因此将剧作者的工作看成是“虚构”或者“编造”却并不是一个准确的说法。剧本并不是从虚无缥缈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。当然这种选择绝不是简单的原材料的选取和堆砌，它是建立在剧作者想象力基础之上的创造性的选择。剧作者的“想象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。”^②

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。于是妻子向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，是她在婚后偶尔“红杏出墙”的产物。大为震惊的丈夫当然不愿相信这种说法，但医院检验的结果却证明妻子说的是真话，儿子终于改判给妻子抚养。

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之于众，在她

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

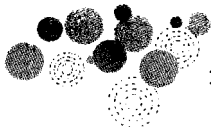
② 同上，第 237 页。

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？她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之于众并夺回儿子之后，她又将面临什么样的处境？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？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家庭不应该有的成员。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“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城市打工仔，被他们的生活处境和发生在他们身上的种种故事所吸引，想要创作一个关于从农村来到城市打拼的人群的剧本。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：我们是想表现城市打工人群告别家园来到陌生都市遭遇的种种困境，还是想表现他们在这些不适和困境中如何面对生活、面对未来，如何改变自己的命运？如果我们选择前者作为创作目标，都市环境的大部分元素，里面的人物、事件，都将对人物形成压力和侵犯，而人物几乎会是被动的，只能遭遇，无力反抗。可是如果我们以后一种为创作目标，那我们所进行的一切选择就会改变，都市景观不是完全的敌对，而人物也是有主动性的，可以融入、改变陌生的都市生活。由此可见，不同的创作目标，会从故事初现端倪的时候起就制约故事的走向。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,以及文化背景、风俗习惯等因素都会在一定程度上决定剧作者的选择。比如陈凯歌导演拍摄《梅兰芳》,剧本筹备工作就受到一定限制,因为梅兰芳毕竟是现实人物,改编他的人生经历必然要考虑到他的子女亲友的感受,不像创造一个纯虚构人物那样自由。

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会,通过对生活的观察和其他尽可能多地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和经验比较丰富,这样他便比较“有把握”。

(四)“故事手”

我们可以得出结论了:

第一,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。

第二,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)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”。

第三,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。

二、剧本的根本特性

文学剧本作为一种文字形式,其文学性是显而易见的。但它又和小说、诗歌甚至舞台剧等其他文学形式有着极大的不同。借用美国著名剧作理论家悉德·菲尔德在《电影剧本写作基础》中的说法,小说就是小说,电影剧本就是电影剧本。它们是两种截然不同的形式。一个是苹果,另外一个橘子。^①这个略显夸张的比喻无疑是在形象地厘清二者的差别。剧本与其他文学有所差别,根本原因在于电影这一媒介的特殊性。电影是以视听为载体的媒介形式,电影语言从根本上讲是一种视听语言。因为剧本的产生是为了拍摄成为电影的形式,因此剧本也就先天注定了它必然具有电影性。

① 悉德·菲尔德:《电影剧本写作基础》,中国电影出版社 2002 年版,第 200 页。

剧本的电影性,使它区别于其他文学形式而成为独特。所以和小说等其他文学形式相比,剧本的根本特性,在于它是一种影像叙事,剧本里的任何一个句子,都要诉诸视觉或者听觉。

在一个剧本的开头,如果我们读到这样一句话:“北京冬,零下十度”。这可以是一个简洁的小说开端,但是不是一句恰当的剧本语言?答案是否定的。因为“零下十度”并不是一个影像化的语言,不是视觉,也不是听觉,不同的导演读了这个句子,脑海中会有千百种画面的可能性。而剧本作为影片的蓝图,应该具备对视听明确的指向,因此在剧本中,相似的内容如果呈现为:“北京冬,北风呼啸,路面有零星残雪,行人瑟缩着脖子匆匆走过”,或“窗外寒风呼啸,窗边书桌上的收音机正在播报天气预报,播音员:今日阴转晴,北风二三级,气温零下十度”,就是比较合适的剧本语言。

因为剧本的这一根本特性,剧作者在构思和行文的过程中应该尽量避免以下几点:

1. 避免抽象的描述

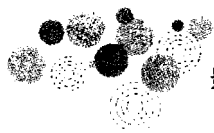
试看这一句:“他的工作日复一日,非常空虚、无聊。”这种描述语言是抽象的,没有视觉和听觉性,可以存在于小说中,但放入剧本并不合适。如果写入剧本,就应该有具象的转化,可以转化成偏重视觉性的:“办公室里除了他一个男性,其余全是中年妇女,他呆滞地坐在其中看她们拿着毛线飞快地织毛衣。”这是在用织毛衣的视觉感和织毛衣动作的单调感来表现日复一日的无聊。也可以转化成偏重听觉的:“邮局光线幽暗的工作台,他机械地盖着邮戳,噼噼啪啪如同一架没有知觉的机器。”这是在利用盖邮戳的重复声效达到相似的效果。

“死的沉寂飘荡在空气中”。战舰波将金号一个参加暴动者的回忆中出现了这样的句子。这是一个抽象的带有文学性的语言,很准确地描述了死亡将至的死寂和紧张感。但是如果写成电影剧本,它必须要转换一种形式。爱森斯坦在改编成剧本时对这句话做了这样的改写:“这时,士兵们手里颤抖的枪对准遮盖着犯人的盖舱帆布,犯人们的呼吸吹动着帆布,他们就要枪杀自己的兄弟了。”^①“犯人们的呼吸吹动帆布”,这就是用具象的形式再现了那种难以忍受的死亡将至的时刻。

2. 避免其他感官的描述

电影是视觉和听觉的语言,我们人类的其他感官:触觉、嗅觉等,在电影中都得不

① 让-克洛德·卡里叶尔:《剧作练习》,中国电影出版社2001年版,第91页。



到直接的展现,因此剧本行文中要避免对除视听外其他感官的描述。

“她走过来,身上散发着阵阵玫瑰花的迷人香气。”这样的句子在剧本中几乎无效,我们只能看到她走过来,但那迷人的香味却是无法被拍摄和感知的。“她和李艳丽坐在漏雨的人力车上,她们被迫紧挨着,濡湿的皮肤贴着皮肤,猪油一样腻味的令人恶心的触感……”这样对触觉非常形象的描述,在剧本文字中也同样无效。

视听性是电影的所长,当然也是它的局限。电影和剧本中无法直接描述视听外的其他感官,使我们无法直接再现其他动人的知觉,但是不是真的绝对无法展现呢?马丁·布莱斯的《闻香识女人》、汤姆·提克威的《香水》,都是以香气为重要描述对象的电影。通过视觉和听觉造成的通感,它们实现了对嗅觉的呈现。影片里当然没有对香气的直接传达,但是通过光线、色调、场景调度和演员表演,构图和剪辑、音乐的烘托、台词的点睛,让观众透过视听仿佛闻到了迷人的香味。这两部影片的妙处,就在于实现了从其他感官到视听感官的转化,只要能够独具匠心地完成这种转化,电影和剧本完全可以间接地实现对其他感官的表达,这种间接的呈现,还有可能比直接的呈现来得更有韵味,更能激起观众的幻想。

3. 避免只存在于内心的幻景

小说作为一种古老的文学形式,擅长丰富而深刻地表达人类内心的情感和思想,小说里的很多内心活动的描绘,都是只存在于内心的幻景,是与人物表面的言行存在差距的内心的暗涌。因为文字描述抽象事物的能力,人物的内心透过书面语言一览无余。可是电影对内心的表现却没有那么自如,它只能呈现那些可以被看得见的神情、动作、言语,以及那些被具象化的抽象情绪。

茨威格的小说《一个陌生女人的来信》的结尾段落这样写道:

“他从颤抖着的手里把信放下,然后久久地沉思。某种回忆浮现在他的心头,他想起了一个邻居的小孩,想起一位姑娘,想起夜总会的一个女人,但是这些回忆模模糊糊,朦胧不清,宛如一块石头,在流水底下闪烁不定,飘忽无形。影子涌过来,退出去,可是总构不成画面。他感觉到了一些藕断丝连的感情,却又想不起来。他觉得,所有这些形象仿佛都梦见过,常常在深沉的梦里见到过,然而仅仅是梦见而已。

他的目光落到了他面前书桌上的那只蓝花瓶上。花瓶是空的,多年来在他过生日的时候第一次是空的。他全身颤栗一怔:他觉得,仿佛一扇看不见的门突然打开了,股股穿堂冷风从另一世界嗖嗖吹进他安静的屋子。他感觉

到一次死亡,感觉到不朽的爱情:一时间他的心里百感交集,他思念起那个看不见的女人,没有实体,充满激情,犹如远方的音乐。”^①

这段文字非常深广优美,它不仅描述的是此时此刻一个房间里读信的男人百感交集,还超越了时间和此地狭小的空间,让我们感受到了一个女人一生的绝望和爱。可是我们用电影能够拍出“一扇看不见的门么”,能够拍出一个“没有实体,充满激情,犹如远方的音乐”的一个“看不见的女人”么?这些文字里我们能拍的,仅仅是一个男人在夜晚的房间里读信而已。如果《一个陌生女人的来信》要成为剧本,必须进行转换,将这些内心的幻景变成现实的具象,把内心的音乐变成现实的音乐,把对时空的抽象超越变成时空的直接超越。徐静蕾改编的电影《一个陌生女人的来信》结尾是这样转换的,我们首先看到的还是一个男人在夜晚的房间里读信,但是当他放下信纸,抒情音乐起,镜头由客观视点变成了他的主观视点,我们通过他的目光从房间的窗台掠过,端详了片刻那空空的花瓶,目光投向了窗外的暗夜,在暗夜中我们的灵魂仿佛也随视线一起漂移,穿过幽深的巷子,看到了对面的院落里亮着的一盏橘黄的灯,灯下一个少女的脸庞,正在深情地凝望着男人所在的房间,她将在漫长的一生里只爱他一人,直到死亡降临。从这个结尾的改写处理,我们可以看出,从剧本的层面导演就已经实现了内心幻景的转换,把男人内心的音乐转化成了主题音乐《琵琶曲》,把一个女人不朽的爱情转化成了少女深情的凝望,把狭窄的突破不出的房间透过视点的转换打开了,空间的移动也同时巧妙地达成了时间的回溯,通过视觉和听觉的表达,我们看到的不是此刻,而是更宽广的一生。

作为专业剧作者,应该从初学阶段就树立起影像叙事的习惯,读小说的时候时常思考如何进行视听转换,构思故事的时候以影像的形式进行构思,从思维的源头上实现对剧本根本特性的理解和掌握。

^① 茨威格:《一个陌生女人的来信》,译林出版社1998年版,第297页。

第一章

情节

第一节 情节与情节结构

第二节 冲突

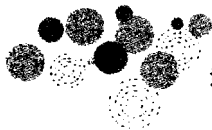
第三节 悬念

第四节 情节模式

第五节 主题

本章要点

- 三幕剧结构的阶段性划分及每一幕的功能
- 冲突、悬念的本质与创作方法
- 从主题角度定位和修正故事



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《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。《肖申克的救赎》的情节是银行家安迪被人诬陷杀了自己的妻子和她的情人,被判终身监禁,安迪为了自由历时二十年终于越狱成功。《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”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?

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·福斯特做过十分精彩的表述:

“(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

^① 高尔基:《论文学》,人民出版社1978年版,第335页。