

刘一兵 著

DIANYING
AIHAOZHECONGSHU

电影爱好者丛书 1

你了解这门艺术吗？

——电影剧作常识100问

中国电影出版社

87
I053
50
2

B264/0

电影爱好者丛书1

你了解这门艺术吗？

——电影剧作常识100问

刘一兵 著

中国电影出版社

北京



B

334273

内 容 说 明

本书是中国电影出版社编辑的“电影爱好者丛书”的第一集。它用通俗的语言、具体的例证和分析，讲解电影爱好者、业余剧作者和业余影评员需要了解和掌握的剧作基本常识，为他们提供一把进入电影剧作大门的钥匙。

为了帮助读者了解本书第47题中谈到的剧情模式，我们将《洪深全集》中引用过的法国戏剧家乔治·普尔梯归纳的三十六种剧情模式附录于后。它对于认识剧作现象有一定的参考价值，但不宜在剧作中套用。

责任编辑：白 皑

封面设计：乃 萱

你了解这门艺术吗？——电影剧作常识 100 问

中 国 电 影 出 版 社 出 版

中国电影印刷厂印刷 新华书店发行

开本：787×1092毫米 1/32 印张：7.75 插页：2 字数：150,000

1986年10月第1版北京第1次印刷 印数：1—15,000册

统一书号：8061·3132

定价：1.50 元

出 版 前 言

“不会看的看热闹，会看的看门道”。为了满足众多电影爱好者了解电影、提高电影欣赏水平的需要，普及电影文化，我们编辑了这套“电影爱好者丛书”。

这套丛书的读者，主要是具有高中以上（包括高中）文化水平的电影爱好者，修习电影课程的大专学生，业余从事电影评论和电影剧作的有志者和需要掌握电影基本知识的专业工作者。

丛书的内容，主要包括基本知识和欣赏辅导两类，涉及电影特性和编剧、导演、表演、摄影、美工、声音等方面，还有风格、样式，影片欣赏，电影史话以及电影爱好者感兴趣的其它内容。

丛书遵循建设社会主义精神文明的基本方针，注意针对性、科学性和通俗性。力求切合读者的需要；力求观点正确、材料可靠、分析中肯；力求深入浅出，生动活泼。

我们编辑这套丛书缺少经验，肯定会有缺点和不足，希望读者和专家们提出批评和建议。

中国电影艺术编辑室

1986年6月

目 次

第一部分

- 1 这是一本什么书?(1)
- 2 电影剧本的概念应是什么?(2)
- 3 电影剧本有哪些常见的文字形式?(5)
- 4 电影剧本能不能成为一种文字读物?(10)
- 5 电影剧本的文学性指的是什么?(12)
- 6 写小说和写电影剧本有什么不同?(14)

第二部分

- 7 “观察”和“看”是一回事吗?(21)
- 8 在生活中应观察些什么?(22)
- 9 在观察生活的过程中容易出
现哪些偏差?(23)
- 10 生活素材必须是自己的亲身经历吗?..... 27)
- 11 记生活手记对学习编剧有无益处?.....(28)
- 12 “题材选对了, 作品就成功了
一半”的说法对吗?(29)

- 13 选材的第一原则是什么?(30)
- 14 什么是主题?(34)
- 15 电影剧作的主题与其它文艺
作品的主题不同吗?..... (35)
- 16 电影剧作没有主题行不行?(35)
- 17 电影剧作的主题最突出的美学特
征是什么?(38)
- 18 要想使自己的作品更感人,
首先要做到什么?(41)
- 19 哭, 是感人的原因吗?(44)
- 20 为什么主题思想在艺术形象中隐藏得越
深, 剧作的艺术性就越高?.....(47)
- 21 衡量主题高下的主要标准是什么?(49)
- 22 “深不可测”和“深不见底”是
一回事吗?(52)
- 23 任何剧作的主题都必须做到
深刻吗?(53)
- 24 “多主题”和“多义性主题”
有什么不同?(54)

第三部分

- 25 为什么说“人”是银幕形象
的主体核心?(59)
- 26 艺术生命长久的剧作有什么较为突出

- 的特征?..... (62)
- 27** 剧作构思应从人物开始, 还是
应从情节开始?(64)
- 28** 什么是性格? 它的主要构成
因素有哪些?(66)
- 29** 性格描写中容易出现哪些常
见的偏差?(68)
- 30** 在一部剧作中, 是否所有人物的性格都
应塑造得丰满、立体?(74)
- 31** 有没有不着力刻画人物性格
的剧作(75)
- 32** 在一部剧作中, 把主要人物控制在多少
个之内比较合适?(77)
- 33** 怎样构思人物性格?(79)
- 34** 什么是情境? 它与人物的关系
是什么?(83)
- 35** 怎样为塑造人物性格选择情境?(85)
- 36** 在构思情境时应注意些什么?(86)
- 37** 什么是人物动作?(88)
- 38** 电影的形体动作观念与戏剧
的有何不同?(91)
- 39** 除了人物动作, 银幕动作中还有哪些
表现因素?(94)
- 40** 电影剧作中的冲突有哪些常
见的类型?(97)

- 41 电影剧作中的冲突一定要强烈吗?(98)
- 42 任何冲突都可以作为剧作的
描写对象吗?(100)

第四部分

- 43 什么是情节?(102)
- 44 情节构思的第一步应该做些什么?(10)
- 45 怎样来确定中心情节线?(105)
- 46 一个剧作只能有一条中心情
节线吗?(106)
- 47 剧作情节有无现成的模式供
我们套用?(108)
- 48 中心情节线有哪几种最常见
的形态?(110)
- 49 把握住中心情节线的基本形态, 对创作
有什么现实意义?(113)
- 50 故事和情节是一回事吗?(114)
- 51 在电影剧作中, 是否任何情节都以正
面表现为好?(116)
- 52 什么是情节片(剧)?(118)
- 53 什么是传记片?(120)
- 54 什么是惊险片?(121)
- 55 什么是悲剧片?(123)
- 56 什么是喜剧片?(124)

- 57 什么是正剧片?(125)
58 什么是细节?(12)
59 细节描写首先应做到什么?(127)
60 细节对于电影艺术为什么尤
为重要?(129)

第五部分

- 61 什么是结构?(132)
62 剧作结构有哪些组成部分?(133)
63 什么是电影剧作中的“一场戏”?(134)
64 一部剧作的情节发展过程以设置多少
个“波澜”为宜?(137)
65 电影剧作的开头, 怎样才算
得上好?(138)
66 电影剧作的结尾, 怎样才算
得上好?(142)
67 电影剧作的结构有哪些主要类型? 它
的主要特点是什么?(145)
68 什么样的剧作结构才叫好的结构? ... (149)
69 如何处理时空交错式的结构?(151)
70 电影“无巧不成书”吗?(154)
71 如何运用对比手法?(157)
72 什么叫悬念? 它与吃惊有什
么不同?(160)

- 73 运用悬念时应注意些什么?(161)

第六部分

- 74 电影声音包括哪些元素?(163)
- 75 为什么电影通常要比戏剧说话少? ... (163)
- 76 电影剧本中的对话是否越少越好? ... (166)
- 77 电影对话与话剧台词有哪些
不同?(170)
- 78 电影对话在任何时候都要做
到口语化吗?(174)
- 79 如何运用对话交待说明剧情的
“前史”?(175)
- 80 写人物对话要抓住一个什么样的
总原则?(178)
- 81 特定的人物性格与对话描写有
什么关系?(179)
- 82 特定情境与对话有什么关系?(180)
- 83 特定的人物关系与对话有什么关系? (182)
- 84 什么是潜台词? 它有哪些主
要类型?(182)
- 85 语言与画面之间, 有哪些主要的配音
关系?(184)
- 86 潜台词对于电影艺术有什么特
殊意义?(184)

- 87 什么是声画蒙太奇?(187)
- 88 声画蒙太奇最主要的剧作功能是什么?(188)
- 89 如何提高对话写作的水平?(189)
- 90 什么是旁白?(190)
- 91 旁白的剧作功能是什么?(191)
- 92 运用旁白时应该注意些什么?(192)
- 93 什么是独白,它与旁白有什么不同?(192)
- 94 独白与内心独白是一回事吗?(193)
- 95 独白的剧作功能是什么?(194)
- 96 运用独白时应注意些什么?(195)
- 97 如何运用主题歌?(196)
- 98 剧作家应有哪些艺术修养?(197)
- 99 初学编剧宜作些什么练习?(198)
- 100 我国有哪些现已出版的电影书籍供初学者参考、学习、借鉴?(199)

附录: 法国乔治·普尔梯的三十六种剧情模式

第一部分

1 这是一本什么书？

电影历来是一种大众艺术。不同年龄、不同文化修养（甚至没有文化）、不同国家民族的人们都喜爱这门艺术。

电影不仅拥有大量的观众，而且拥有大量的比之普通观众更加热情的影迷、电影编剧的业余爱好者和业余影评员。尤其是在我们这个拥有十亿人口的大国里，这简直是一支浩浩荡荡的大军。每年，几乎每个电影制片厂都会收到数以千计的电影剧本，而这些剧本中的绝大部分都出自于业余作者之手。仅从这点就可以看出，电影艺术的群众基础是何等的得天独厚。

随着国家的经济繁荣和人民物质文化水平的逐步提高，观众对于精神生活的需求也在不断地增加。俗话说，“外行看热闹，内行看门道”。今天，不少观众已不满足于仅仅作为一个电影艺术的外行来看看“热闹”，他们希望成为电影艺术欣赏的内行，在看过之后能说出些褒贬的门道来。广大的编剧业余爱好者和业余影评员们更是急切地想提高自己的电影文化水准，缩短成功的路程。这些想法，确实是很在理的。

我们常常可以看到这种情况：在看过一部影片

之后，一些同志觉得这部影片不错或不怎么样，但当别人问他为什么不错或不怎么样的时候，他却说不出个子丑寅卯。又有一些时候一部影片问世之后，一部分观众非常喜爱，赞不绝口；而另一些观众却觉得没意思，抱怨看不懂。这其中就有个欣赏水平的问题。这就好比品茶，你若没有点品茶的修养和本领，即便是一盏上好的龙井，喝着也同低质的茶叶无异。

学习编剧更是如此。常见一些同志，花费了大量的精力和宝贵的业余时间，厚厚的剧本写了一部又一部，到头来却总不成功，进步很慢。不少人出现的偏差常常发生在一些基础的、常识性的问题上，而且往往先后写了几个剧本却都在同样的问题上出毛病，重复走着显见的弯路。这时，如果旁边有人稍加点拨，便会有显著的提高。

这本书就是为了满足上述需要而编写的。它力求以通俗的语言、具体的分析和充足的例证，讲解一些普通电影爱好者、业余剧作者和业余影评员所必须了解和掌握的剧本基本常识，为他们提供一把进入电影剧作艺术大门的钥匙。

愿她能成为您的好朋友。

2 电影剧本的概念应是什么？

电影剧本包括着三种不同的剧本，即电影文学剧本、电影分镜头剧本和电影完成台本。今天，几乎任何一部发行放映了的国产影片都同时拥有这三种剧本。就一部影片所拥有的这三种剧本的内容而言，是大致一样的，但它们是由影片不同职务的创作人员完成的，而且在影片制作的不同阶段上出现，

发挥着不同的作用。

一 电影文学剧本

电影文学剧本的创作活动，是一部影片总体创作过程的第一个环节。它是由电影编剧来完成的。在影片的全部创作人员中，编剧是第一个接触生活素材的人，是他最先从生活中获得启示、灵感、冲动和思想，对素材进行分析、选择、加工、提炼，使之成为一部影片特定的题材，构思出人物和情节，并组织成一个完整统一的格局，设计出与内容相应的艺术形式的。

电影文学剧本是电影的基础，它对未来影片的主题、人物、情节、结构以及风格、样式等等，都有明确的规定。导演在把一个电影文学剧本实现在银幕上的时候，对上述内容通常是无法作根本改动的。例如他不可能把在文学剧本中本来是顺序讲下来的故事改成插叙或回叙式的结构；他也不可能把一个喜剧剧本导演成一部悲剧。除非在拍摄之前他重新改写电影文学剧本，而这样的作法反而更加说明文学剧本乃“一剧之本”了。

电影文学剧本是一部影片成功的保障。一个导演只是在拥有一个好剧本之后才有可能组织创作班子，展开他的工作；一个电影厂的领导部门只有在审定了电影文学剧本并对它的思想艺术质量作出充分估价之后，才有可能下达生产命令，投放摄制经费。

二 电影分镜头剧本

又常被称为导演台本或导演剧本。

电影是由一个个场景和一个个镜头组成的。导演在拿到满意的文学剧本之后，就要作一些更为具

体细致的拍摄计划，比如这一段戏用多少镜头拍，这些镜头是从什么角度、什么距离、什么方式（推、拉、摇、移……等）去拍。在这个剧本中，哪些戏可以在同一个景里拍摄？哪些戏可以在同一个季节里拍摄？等等。所有这一切，在文学剧本中通常规定得并不是十分明确，有些问题甚至根本不去规定它（例如不规定拍摄的镜位、景别），所以导演要以电影文学剧本为依据，在电影分镜头剧本中把它们制订出来。只有这样，摄制组全体人员才能根据分镜头剧本的十分具体的指示，着手自己的工作。

分镜头剧本的写作方式因导演的习惯而不同。有的导演喜欢自己单独来干，有的导演则喜欢同他的主要创作人员（摄影师、美工师、录音师、化妆师、道具师……）一齐讨论研究，最终把它制订下来。

三 完成台本

又常被称作镜头纪录本。这是在整部影片拍完之后，由场记完成的工作。

导演在拍片过程中并不总是按照分镜头剧本进行。他经常灵机一动地改变自己在分镜头剧本中订下的方案，作一些增删改动。完成台本的任务就是把拍成并定了稿的影片中一切技术、艺术内容，原原本本地纪录下来，并详细写明每个镜头的呎数。每卖出一个影片拷贝，都附上一册完成台本。这样，电影理论工作者可以把它作为一种研究资料，比如通过它与文学剧本、分镜头剧本的对比，看看其间作了哪些改动，琢磨一下改动的原由。电影放映部门可以根据它对拷贝作检查，看看它的损坏程度，并据此进行修复。

最后，我想说明一点：在口语中，我们又常常习惯地把电影文学剧本简称为电影剧本。在这本书中，我们也认同这种习惯式的说法，把电影文学剧本称为电影剧本。

3 电影剧本有哪些常见的文字形式？

可以肯定地说，电影剧本不象写信或打电报那样有个固定的文字形式。它的文字形式甚至比话剧剧本更自由。譬如话剧剧本大约总是先在起首写上时间、地点、人物表之类，然后再写内容——台词，和写在台词缝隙里、用括号括起来的情景说明。电影剧本却没有这一套成规。一个电影剧作家可以根据自己的喜好习惯或剧本内容的需要，决定采用什么样的文字形式。在此，我只能根据一种约定俗成的习惯，把电影剧本的文字形式粗分为两大类。

一 可读性较强的剧本

这种类型的剧本在苏联和我国较为流行。它们的文字形式大都有如下几个特点：

①剧本不但是可供拍摄的（习惯上称为“可拍性”），而且也很注意文字语言的修辞和文采。它既为导演拍摄提供了基础，又能成为一种普通读者直接阅读欣赏的文字读物。例如《甲午风云》、《红色娘子军》、《归心似箭》、《巴山夜雨》等等；我国已经翻译出版的苏联电影剧本《夏伯阳》、《红莓》、《恋人曲》等等，即便作为读物阅读，它们所给予人的审美快感也不亚于小说。

②往往以场景的时空变化来划分剧本的文字段落，但不在每次时空转换的时候标明时间、地点之类，而是通过对情节的描述自然而然地把那些内容

体现出来。这样就可以使读者在阅读时保持住情绪的连贯性，不被“5. 县城火车站。寒冷的冬夜。”之类的文字打断。例如《夏伯阳》中的这一段：

小县城的火车站上，停着
客车。司令部车厢的车窗里，
灯火辉煌。传来断续的铜号声，
火车头调度的汽笛声，缓冲器
的铿锵声，挂车员的口笛声……

在司令部华丽的车厢里，
一个穿着卡别列夫中尉军服的
军官站在一大幅标着战线的地
图前面。

如果按照镜头纪录式剧本的写法，这两段前边都会标明时间、地点，比如第二段文字起首可能专用一行文字写上：“6. 司令部车厢内景。夜。”

甚至有这样一些剧本，编剧为了不打断读者在阅读时情绪上的连贯性，索性不以场景的时空转换来划分文字的段落，而是以情节发展相对完整的阶段来划分。例如美国电影剧本《克莱默夫妇》在同一文字自然段落中写下了一系列不同时空中发生的场面：先写父亲特德带儿子在公园里玩，同女邻居聊天，再写他在办公室给儿子打电话的情景，而后又写俩人一同在家中用晚餐……

③不对拍摄技术作明确的规定（比如注明什么“特写”、“推”、“淡出”之类），而是通过对艺术形象的直接描写把那些内容暗示出来。例如苏联电影剧本《应该为她辩护》（又译《辩护词》）的开