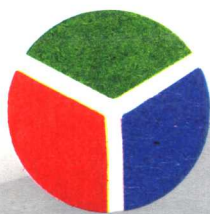


BAF TEXTBOOK SERIES
WANG LIU
WRITING FOR SCREEN



北京电影学院教材

为银幕写作

汪流 著

中国电影出版社

(京)新登字076号

责任编辑:杏 然

封面设计:周登富

责任校对:王 涓

为银幕写作

中国电影出版社出版发行

(北京北三环东路22号)

北京丰华印刷厂印刷 新华书店经销

开本:850×1168毫米1/32 印张:4.75 插页:2

字数:110000 印数:4000册

1994年8月第1版北京第1次印刷

ISBN 7-106-00873-7/J·0461 定价:6.00元

前 言

这是一份函授讲义，专门向学员介绍写作电影剧本必需具备的一些知识。通过这份讲义，我想告诉学员们，写电影剧本不同于写小说，或写舞台剧本，因为电影剧本有它自身的一些特点。这些特点概括起来说，一是，因为电影是画面和声音相结合的艺术，因此写电影剧本的人必需掌握视听语言；二是，因为电影是时间和空间相结合的艺术，因此写电影剧本的人必需具备电影的时空结构意识。而无论是视听结合，还是时空结合，又都离不开电影语言——蒙太奇，因此，写电影剧本的人又必需具备“蒙太奇思维”的能力，即一种作用于视觉的构思。如果我们掌握并具备了上述这些特点和能力，那么我们就可以做到“为银幕而写作”，写出真正的电影剧本来。

为了方便学员自学和思考，我在每章之后，增添了思考题，并写出思考题的答案。同时，还开列了每章的参考阅读书目。

汪 流

一九九三年十一月

目 录

第一章	电影剧本是基础.....	3
第二章	电影剧本的视觉造型性	11
第三章	使电影声音成为剧作的元素	31
第四章	电影剧本的时空结构	47
第五章	蒙太奇思维是电影剧作的构思和形式	67
第六章	电影剧作和银幕真实	87
第七章	电影编剧应向导演提供什么样的剧本	94
附 录:	思考题答案.....	124

电影诞生于 1895 年。与七大艺术（文学、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、建筑、戏剧）相比，它是一门年轻的艺术。而电影剧本，比电影还要年轻，大概要晚 25 年，至今最多也不过是七十多年的历史。匈牙利著名电影理论家贝拉·巴拉兹说：“在本世纪的二十年代，德国才第一次出版某些特别令人注意的电影剧本。”^①我国第一个比较完整的电影剧本，是 1925 年发表在《东方杂志》上由洪深编写的《申屠氏》。

电影在它的年幼时期，只是生活最简单的模仿，因此还不需要电影剧本。在稍后的一段时间内，电影在拍摄之前，也还没有电影剧本，最多只是一张用来体现未来影片骨架的文稿，如草图、提纲、梗概之类。但在导演的构思中，却已采用了一定的剧作原则。我们往往把它叫做“电影剧作”。可见，电影剧作的出现要早于电影剧本。在有声电影问世之后，电影逐渐发展成为一门独立的艺术。同时，随着电影内容含义的不断深化，便需要专门有人运用电影的形象思维，把结构复杂的内容，脉络分明和细致入微地在拍摄前事先作好周密的计划。电影剧本在这种情况下便应运而生。

电影剧本发展至今天已经成为一种新的艺术样式，它不仅能够反映现实，能够描绘出鲜明的生活图画，而且，还具有独特地、

^① 巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社 1979 年版，第 262 页。

有效地表现其素材的方法。这就是说，今天的电影剧作者向导演提供的，已不再是剧情的简略提纲，也不是类似小说或戏剧式的作品，而是一部用电影思维展开构思，可供电影导演进行再创造的真正的电影剧本。

那么，这究竟是一种什么样的艺术样式呢？它同小说、同舞台剧本究竟有哪些不同之处呢？或者说，它究竟具有哪些美学特点呢？这正是我们需要认真研究的课题。

第一章

电影剧本是基础

在我们进入对电影剧本的美学特点的探讨之前，有必要先来确定一下电影剧本在整个电影艺术中所处的地位和作用。因为，如果电影剧本的地位和作用只是无足轻重的，它得不到应有的普遍承认，那么，对它的美学特点的探讨也将是毫无意义的了。

一部影片是由编剧、导演、演员、摄影、美工、化装、道具、剪辑等许许多多电影艺术工作者集体创作而成的。但也必须明确：编剧却是第一个接触生活素材的人。影片编剧既是对生活、形象和美的发现者，又是将这三者统一起来的创造者。因为，正是通过他的创造性劳动，将生活变成艺术，把生活素材提炼、构思成为银幕形象。所以，有人把影片编剧在整个电影艺术中的作用，概括成为“无中生有”这四个字，是不无道理的。尽管在影片编剧手里的“银幕形象”，尚处在用文字表现的阶段，它却能“独立地描绘出鲜明的生活图画”（巴拉兹语）。所谓“独立的”，是指它将适宜于体现在未来的银幕上，是一种用独特的银幕画面来构造形象的剧本。因此，它虽是文字的，却已经能够充分地、向未来以导演为首的再创造者们提供出拍摄影片的“基础”，包括思想和艺术这两个方面的基础。可见，电影艺术是离不开这个“基础”的；离开它，就意味着离开了电影艺术思想和形象。可以这样说：电影剧本决定了未来影片反映生活的深刻程度和艺术造诣的高下。我们这样来强调电影剧本的“基础”作用，无意贬低以导演为首进行“再创造”的其他电影艺术部门；而恰恰是由于至今还存在

着对电影剧本地位的不公正看法，使我们不得不来维护它的“尊严”。

然而，认识并非一致。比如，有这样两种意见是对电影剧本的基础作用持否定态度的：其一，某些人认为，电影剧本只能是“未完成的草图、尚待执行的计划书或一部艺术作品的提纲”。他们在谈到电影剧本的作用时，总爱讲述一个陈旧的故事：一位电影工作者在餐厅里就餐时，突然想到了一个电影故事，于是顺手把它写在餐巾纸上。应该说，这是事实；生活里确实发生过这样的事情。但是，也必须指出，它不是发生在今天，而是发生在电影的幼年时期。时至今日，如果还拿当年餐巾纸上的故事梗概来涵盖今天电影剧本的含义，那只有一种可能：无非是想有意贬低电影剧本的地位和作用。其实，持这一观点的人们所缺乏的，恰恰就是电影发展的观点。世界上许多电影理论家已经明确地指出：随着声音在影片中的出现，电影剧本的艺术地位也已同时得到确立。这倒并非是由于电影至此已不再象过去那样单纯地依靠画面，还需要一批文人参加到电影工作的行列中来，写出优美的人物对白；而正是由于他们的到来，把他们长期积累起来的一整套塑造形象的方法也带入到电影中来，使电影开始摆脱了一味摄制打闹喜剧的那种状况，走向对人物性格的描绘和刻画；同时，随着人物关系的配置，也就需要把结构渐趋复杂的内容，事先在纸面上做出详尽的设计来。这样，电影剧作便从“草图”、“提纲”、“梗概”阶段发展成为一种新的艺术形式。它通过对人物性格的描绘和刻画，反映出时代的基本特征，使电影“不仅可以使人们得到娱乐，而且还可以对他们有所裨益，其微妙和复杂的程度，并不亚于其他任何艺术形式”（温斯顿语）。可见，电影剧本之所以能够上升到“基础”这一新的地位，是由于其自身思想艺术性的提高，使得影片的质量离不开电影剧本的质量这样一种现实状况所决定的。所以，巴拉兹认为，电影剧本在有声影片时期，“已经不再是一个技术性的附属品，象是屋子建好后就要拆卸的脚手架那

样”，电影剧本“本身就是一部完整的艺术作品”，它为未来的影片奠定基础。

其二，电影发展至今天，在西方，有些电影艺术家如伯格曼、安东尼奥尼等人认为，既然最初出现在我们脑子里的不是文字形式的思想，那么用文字来表现就不恰当了，因为这种思想更多的是和色彩、构图以及情绪联系在一起，而不是和句法和逻辑联系在一起。这就是说，电影存在着非语言表现的思想。伯格曼等人的观点，使我们很容易联想起乐谱和演奏出来的乐曲之间的关系。难道我们也能这样认为：由于最初出现在音乐家脑子里的不是音乐符号的思想，而更多的是和音色、旋律、情绪、节奏联系在一起，因此用音乐符号去表现就不恰当了！这个浅显的比喻告诉了我们什么呢？尽管音乐符号和乐音并不是同一事物，乐谱是提供演奏用的，但谁又能否认这样的事实：如果离开了贝多芬所写的奏鸣曲，技艺再高的乐队指挥也无法演奏出一首贝多芬的奏鸣曲来。我们不想否认，电影剧本并不等于完成的影片，就象乐谱并非是演奏出来的乐曲那样。我们也承认，银幕形象在表现光影、色彩和构图时，要比文字形象更为直接和鲜明，正因为如此，所以当把文字形象转化为银幕形象时，有些电影艺术上的处理，如镜头、构图等等，恰恰是需要电影导演加以发挥和补充的。但是，最为重要的是，无论是电影剧本，还是乐谱，已向再创造者们提供出包括思想和艺术这样两个方面最根本的内容。何况，导演对剧本的补充和改动，恰恰也“是在与剧作者那总的、根本的意图相符合”^①的情况下实现的，因此，“导演在体现剧作者的作品时，总是应当力图尽可能更深刻、更充分、更丰富地展示出正是作者意图中所包含的东西，而不是‘自外面’加进去一些与电影剧本的实质和精神、与它的艺术形象结构格格不入的东西。”^②所以，虽然一部影片的主要创作者是电影剧本的作者和导演（他

①② 吉甘：《论导演剧本》，中国电影出版社1979年版，第11页。

领导着整个摄制组的工作)，一部影片的成败也往往取决于他们两个人的努力，然而，正如希德·菲尔德所言：“一个电影导演可能用一部很好的剧本拍出一部很糟糕的影片，但他绝对不可能用一部很糟糕的剧本拍出一部很好的影片。”这说明，剧本在电影中所起的正是“基础”的作用。

伯格曼等人之所以如此夸张地强调文字表达影片思想的局限性，是和他们要在影片中“摆脱意志和理智”，追求“幻觉”有关的。伯格曼自己曾明确说过：“文字是通过有意识的意志活动并结合智力来阅读和吸收的；并且是逐渐影响想象和感情的。电影的过程却不同。我们看一部影片，就是有意识地寻求幻觉。我们尽量摆脱意志和理智，并在幻想中为幻觉开路。只见一系列画面直接作用于我们的感情。”^① 所以，归根到底，文字难于表现的并非是伯格曼等人所说的与思想相联系着的色彩、构图以及情绪等等，而正是他们企图直接用画面去表现的那种摆脱意志和理智的“幻觉”。这倒确实是一些用文字难于去表现的东西。（有关文字形象能否转化为银幕形象的问题，请参阅我在《中国的电影改编》一书中的有关论述。）

其实，就在伯格曼否定用文字表现影片思想的同时，他又承认在拍摄影片之前需要先写好电影剧本，在认识上显得十分混乱。他认为，“写电影剧本尽管困难，但却是非常有意义的，因为这可以迫使他首先通过纸上的文字从逻辑上来证明他的影片构思是否确实行之有效。”^② 伯格曼的话至少可以证明这样一点：凡是有逻辑的影片构思，都离不开电影剧本这个“基础”。

无论是国内或国外电影界的有识之士，都曾肯定过电影剧作的“基础”作用。在我国，许多电影界的知名人士都曾极力主张：如要提高影片的质量，首先必须提高电影剧本的质量。在国外，一

① 温斯顿：《作为文学的电影剧本》，中国电影出版社1983年版，第31页。

② 温斯顿：《作为文学的电影剧本》，第84页。

些著名的电影理论家和电影艺术家，也都确认电影剧本的地位和作用。如巴拉兹说：“有声电影诞生后，电影剧本就自动跃居首要的地位。”^①“自动”二字是说得十分贴切的，它既含有“有声电影诞生后”的那种形势感，又有电影编剧在这种形势下自身得到提高后的那种“当仁不让”的自豪感。

电影剧本的地位和作用，还可以从“没有好剧本就拍不出好电影”这个角度来得到论证。苏联的杜甫仁科说：“艺术电影是以文学，即电影剧作为基础的，因此，影片的高质量首先要以具有创作上真正的优秀的电影剧本为前提。”他又把电影剧本的作者称之为“在纸上设计影片的总设计师”。^②日本著名电影导演黑泽明在谈到这个问题时，就说得更为具体了：“弱苗是绝对得不到丰收的，不好的剧本绝对拍不出好的影片来。剧本的弱点要在剧本完成阶段加以克服，否则，将给电影留下无法挽救的祸根。这是绝对的。无论拥有多么优秀的导演力量，也无论在导演时做了多大的努力，结果也无济于事。当然，导演对剧本要尽一番努力，那是另外一个问题，正因为有人把这种努力和导演混为一谈，所以才认为导演能够掩饰剧本的缺陷，那完全是一种错觉。总之，一部影片的命运几乎要由剧本来决定。我甚至认为，抓住一个好的剧本是导演艺术的第一步。”^③结合中国电影的情况，可以证明黑泽明的话是非常符合实际的：几乎没有一部好影片，不首先来自它有一个好剧本；我们也找不到这样的实际例子，一部好影片竟然是根据一部十分糟糕的剧本拍摄出来的。正因为如此，所以我们的导演在四处物色好剧本，他们并不认为，剧本对他们的“二度创作”来说是无足轻重的。也正因为如此，当我们的电影处在不景气的时候，领导上也往往要从抓电影剧本的质量开始。

① 巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社1979年版，第264页。

② 《杜甫仁科选集》，中国电影出版社1982年版，第872、898页。

③ 野口高梧：《剧作结构的基础》，《世界电影》1984年4期。

当然，目前在我国有些中青年导演中间，程度不同地存在着轻视电影剧本的情况。他们认为，“电影是完成在银幕上的艺术”，“电影是属于导演的艺术”。因此，表现在创作过程中，他们非常不尊重编剧的劳动，任意改动剧本，既不和编剧商量，也不征得编剧的同意。无疑，这是受西方电影思潮的影响。但是必须说明，西方导演是不需要电影剧本的，有些导演也只需要一个“提示”或“梗概”就可以拍出影片。所以，发生在我们某些导演身上的矛盾情况变成这样了：他们到处找好剧本，因为没有剧本他们拍不出电影；但一旦找到剧本，他们却又极不尊重编剧已经付出的劳动，强调电影是完成在银幕上的艺术了。可见，导演要强调“电影是属于导演的艺术”，那是要有前提的，这就是你这个导演能凭一个简单的故事就能拍出一部好影片来。如果导演在很大程度上还要依赖电影剧本，就不应该再去突出自己。我以为，中国导演在这个问题上必须分清东西方的区别。日本著名导演新藤兼人（他既是编剧，又是导演）对于这个问题说过一段很精采的话，他说：“电影剧本在摄制影片中所起的是‘骨架’作用。在拍电影之前，如果不先写好剧本，就很难拍出好影片。这一观点，和西方某些人士的看法很不相同。在西方，比较普遍地认为电影是属于导演的艺术，电影是导演在拍摄之中完成的。因此，“对导演来说，就没有必要先用文字去描画影像，然后再转换成银幕形象。所以，对西方导演来说，他们不需要电影剧本，或者只要一个很简单的‘脚本’就可以了。编剧的任务仅仅是向导演提供一个故事，或给导演编写人物对话。”

说到导演如何对待电影剧本，这个问题很敏感，触及到编剧和导演之间的关系问题，但因为它也涉及到电影剧本的地位和作用问题，所以有必要拿出来谈一谈。如上所述，在我们国家，导演可以任意改动剧本，不必征得编剧的同意，或和编剧商量。但据我所知，日本就不是这样。1987年，我访问日本时，曾直接就这个问题问过日本的电影剧作家们，他们说：“在日本，剧作家不

允许摄制组擅自改动他们的剧本，正派导演也不擅自改动。电影剧本虽然是用文字写成的，但它是用电影思维写作的，所以最好不要去改动它。如果导演发现剧本有缺陷，在非改不可的时候，也要和编剧一起商量后再做改动。所以，在日本，往往是一边写剧本，一边分镜头，编剧和导演一起推敲，找剧本的破绽，一起做修改。”接着，他们谈到一个令中国电影剧作家十分欣羡的情况，他们说：“日本电影剧作家的权益受到法律的保护，如果剧本遭到摄制组的擅自改动，编剧可以法律起诉。”这和中国导演可以不同编剧商量擅自修改剧本，编剧也无“抗议”的权力相比，是优越得多了。我无意走到另一极端：中国编剧写出来的剧本，导演碰不得。我的意思是，导演发现剧本有缺陷，完全有权力去修改，但希望能和编剧商量后再改，这不仅是对编剧劳动的尊重，也是对电影剧本的地位和作用的尊重。

在结束对电影剧本的地位和作用问题的探讨时，自然也会使从事电影编剧工作的人们产生出一种重大的责任感。既然如黑泽明所说，“一部影片的命运几乎要由剧本来决定”，这就意味着：电影剧本的地位和作用也只有在有才能的编剧手中才得以体现出来；同时，它也很有可能丧失在一个无能的电影编剧手中。

思考题

一、世界上第一次出版令人注意的电影剧本，是在哪一个国家的什么年代？中国第一个比较完整的电影剧本是哪一年由谁编写的名叫什么的电影剧本？

二、电影剧本是在电影发展的什么形势下应运而生的？

三、为什么说电影剧本是电影创作的“基础”？

四、苏联的杜甫仁科和日本的黑泽明是怎样论述电影剧本的“基础”作用的？

本章参考阅读书目

一、〔匈〕贝拉·巴拉兹：《电影美学》中的第二十节“电影剧本”。

二、〔苏〕吉甘：《论导演剧本》。

三、〔美〕D. G. 温斯顿：《作为文学的电影剧本》中的第三章“电影的叙事形式：对小说的借鉴”和第七章“《野草莓》：一出梦的戏”。

四、〔苏〕杜甫仁科：《杜甫仁科选集》中的“艺术片电影剧本中的语言”一文。

五、〔日〕野田高梧：《剧作结构的基础》，刊载在《世界电影》1984年第4期上。

第二章

电影剧本的视觉造型性

在确立了电影剧本的地位和作用之后，我们就可以进入对电影剧本的写作特点的探讨了。电影剧本的第一个写作特点，是它的视觉造型性。

电影和小说、戏剧一样，都要在一定的篇幅内叙述一个故事。一个在书本里叙述，一个在舞台上叙述，而电影是在银幕上叙述。因此，它们都属于叙事艺术，或者叫做时间艺术。可是它们的表现方式却很不一样。小说是用文字描写，戏剧是用对话，而电影则用具有视觉造型性的画面。苏联电影艺术大师普多夫金对此曾说过一段著名的话，他说：“小说家用文字描写来表述他的作品的基础，戏剧家所用的则是一些尚未加工的对话，而电影编剧在进行这一工作时，则要运用造型的（能从外形来表现的）形象思维。他必须锻炼自己的想象力，必须养成这样一种习惯，使他所想到的任何东西，都能象表现在银幕上的一系列形象那样地浮现在他的脑海。”^①凡是写过电影剧本的同志都会有这样的体会：当他写电影剧本时，即在用文字将电影形象体现在稿子上的同时，他的脑海里出现了视觉性的画面，未来的银幕形象已经在他的眼前浮现出来（俗称“放小电影”）。这种体会应当说是一条很好的经验，它至少可以防止一些不带“视觉形象性”的东西进入到电影剧本

① 普多夫金：《论电影的编剧、导演和演员》，中国电影出版社1980年版，第32页。

里去。

所以，写电影剧本，首先要考虑到电影的视觉造型性。所谓视觉造型性，指的是电影剧作者所写的东西必须是看得见的，是能够被表现在银幕上的。这说明，写电影剧本和写小说不大一样。写小说可以夹叙夹议，即作者可以在叙述故事的同时，现身说法，从旁进行说明，甚至发表议论。而这个“说明”或“议论”的部分，往往是不具备视觉造型性的。比如在小说《人到中年》里，有这样一段文字叙述：“医院和别的单位不同，一级一级，等级森严。这倒也没有什么明文规定，然而，低年大夫要服从高年大夫；住院医生要听主治医师的；教授、副教授的意见则是不容辩驳的，如此等等。这个还算不上高年大夫的陆文婷竟然能对主治医师的诊断提出不同看法，不能不引起孙逸民格外的重视。”小说家湛容在这一段落里，是对人和事做一种抽象的介绍，并在表示自己的观点，但却不具备视觉造型性，无法直接将它们转化为视觉形象。此外在有些小说里，对人物外形那种夸张的、带比喻性的描写，在电影剧本中也是不适用的。如：血盆似的大口，杨柳般的细腰……都不应是电影剧本用以描写人物的手段。在小说和诗歌中，这类比喻性的东西，都是文学家借助与他物相似的特点来形容对象，使其内在精神的特点反映得更加鲜明和生动。然而，如果将比喻性的东西表现在视觉艺术之中，当它一旦获得了实在的意义之后，就会不仅会破坏比喻和真实事物之间的内在联系，而且也将破坏视觉艺术和现实之间的联系。总之，电影“编剧必须经常记住这一事实，即他们所写的每一句话将来都要以某种视觉的、造型的形式出现在银幕上。因此，他们所写的字句并不重要，重要的是他的这些描写必须能在外形上表现出来，成为造型的形象”。^①日本著名导演黑泽明也说过：“一部好的剧本，很少有说明性的东西，要

^① 普多夫金：《论电影的编剧、导演和演员》，中国电影出版社1980年版，第32页。

知道，用种种说明来代替描写这种偷懒的办法，是写剧本时最危险的陷阱。说明某种场合的人物心理是比较容易的。但是通过动作或者对话的微妙变化来描写人物心理却要困难得多。”

写电影剧本和写话剧剧本也不一样，正如普多夫金所说，“戏剧家所用的则是一些尚未加工的对话”，这说明，戏剧家塑造人物形象的主要手段是性格语言，即通过富有性格特征的语言（对话）去塑造人物。电影中的人物的语言也要求性格化，但它更要求运用造型动作和人物造型去刻画人物。此外，戏剧因受三堵墙的限制，它在时空转换上是很不自由的。所谓“三幕六场”，人物只能在很少的场景中活动，这就必然限制了画面的丰富和多样。而电影的视觉造型，恰恰需要在空间转换上享有自由。它要求突破舞台的有限空间，把人物外延到广阔的空间中去，这就丰富和扩大了电影的生活画面。我们拿舞台上演出的《雷雨》和银幕上映出的《雷雨》做一个比较，就可以感觉到前者在空间上是不自由的，只有两个空间：周朴园的大客厅和鲁贵的小套房。而后者则有近百个场面，大大丰富了视觉造型。总之，电影用视觉形象的感染力去代替冗长的舞台对话。

可见，在描写方法上，小说、戏剧和电影是各不相同的。这是一个很值得初学者重视的问题。有些初学者由于没能掌握住电影剧本的这个写作特点，便会出现违反电影视觉造型性的写法。比如一个初学作者在剧本里这样写道：“老天爷很不公平地为他安排了一条不幸的人生道路，虽然他从小就很聪明、能干。”显然，这是属于小说夹叙夹议的写法。这样的描写，导演是很难用视觉形象将它体现在银幕上的。如果要在电影剧本里表现这一内容，那么，剧作家必须通过“他”的一些具体行动，使得观众一望而知“他”从小就很聪明和能干；剧作家也必须在银幕上通过具体事件表现“他”遭到什么样的不公平，以及“他”是怎样的“不幸”。老导演张骏祥同志在他所著的《关于电影的特殊表现手段》一书中，也曾谈到这个问题，他说：“在电影里，与在小说里不同，作