



新世纪高等学校教材



普通高等教育“十一五”国家级规划教材



北京市高等教育精品教材

影视学基础课系列教材

黄会林 主编

(第3版)

影视剧本创作教程

桂青山 著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

YINGSHI JUBEN
CHUANGZUO JIAOCHENG

新世纪高等学校教材

普通高等教育“十一五”国家级规划教材
北京市高等教育精品教材

影视学基础课系列教材

黄会林 主编

影视剧本创作教程 (第3版)

YINGSHI JUBEN CHUANGZUO JIAOCHENG

桂青山 著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

影视剧本创作教程/黄会林主编,桂青山著. —北京:北京师范大学出版社, 2009.8 (2011.7 重印)
(新世纪高等学校教材)
ISBN 978-7-303-04545-7

I. 影… II. ①黄…②桂… III. 影视文学剧本—创作方法—高等学校—教材 IV. I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1997)第 22422 号

营销中心电话 010-58802181 58808006
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com.cn>
电子信箱 beishida168@126.com

出版发行: 北京师范大学出版社 www.bnup.com.cn
北京新街口外大街 19 号
邮政编码: 100875

印刷: 北京中印联印务有限公司
经销: 全国新华书店
开本: 170 mm × 230 mm
印张: 38
字数: 610 千字
版次: 2009 年 8 月第 3 版
印次: 2011 年 7 月第 3 次印刷
定价: 45.00 元

策划编辑: 高东风 陈佳宵 责任编辑: 陈佳宵 王 强
美术编辑: 毛 佳 装帧设计: 毛 佳
责任校对: 李 茵 责任印制: 李 啸

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话: 010-58800825

前言

20 世纪艺术样式中发展最快的，大约要数刚刚诞生的电影和电视，即人们通常所说的影视艺术。与影视艺术迅猛发展相适应，影视教育成为艺术教育的重要内容。《影视艺术学科基础教程系列》正是北京师范大学艺术系为影视专业教学设计的一套系统教材。

艺术陪伴人类度过最初的荒蛮岁月，成为人类的精神家园和灵魂栖所。它是人们美的理想的凝聚与自由的象征。艺术属于大众，属于社会的每一个人。艺术来自于民间，也生长在民间，它的最高使命在于为大众服役。

影视艺术是最年轻的艺术样式，它凭借现代科学技术成为传播最广泛的一种现代艺术媒介。没有电的发明，没有光波、声波技术的发展，影视艺术也就无从谈起。同时，影视艺术也是现代工业的产物，它的发展离不开工业体制的运转。因此，它是一种不同于任何古老艺术样式的新型艺术。学习影视艺术，必须从它的本性出发，了解其基本特征，掌握其基本规律，这样才可能真正认识影视艺术，从事影视艺术研究、教学和创作。

电影电视是科技和工业的产物；但是，影视艺术的生成过程却不仅仅是现代科技发展的历史，也是人类艺术发展积累的结晶。中国古代就有灯影、皮影、木偶戏等艺术样式，反映了人们对活动影像的追求愿望。中国古典戏剧、诗词、绘画等艺术作品也常常运用特写、远景、中景等画面和画面组接的技巧，这为影视艺术诞生和发展提供了美学的启示。当然，限于社会形态和科技水平，以农业文明为基础的封建社会不可能产生影视艺术。

电影诞生之后很快就传入中国，1895 年卢米埃尔兄弟放映《火车进站》十年后，中国就拍出了戏曲片《定军

山》。20世纪三四十年代，中国电影迎来了第一个高潮，80年代以后，中国电影又焕发出新的生机，赢得世界电影界的注目。从1905年诞生到2004年的今天，中国电影走过了一条艰难而又辉煌的世纪之路。

1958年，北京电视台（即现在的中央电视台）成立，这标志着中国电视的创生。从那时起尤其自改革开放以来，中国电视逐渐步入辉煌。发展至今，中国电视台数量、电视机拥有量，特别是电视观众覆盖面等数据显示，中国确已成为名副其实的电视第一大国。中国生产的电视剧、专题片、纪录片、综艺节目与新闻节目取得了引人注目的成就，出现了大量脍炙人口的作品。现在，电视已经成为大众重要的信息传播和娱乐形式。

中国影视发展的历史表明：影视虽然属于典型的舶来品，但是，中国影视并不是欧美影视的翻译版，而具有鲜明的中国文化特征。因为，影视不仅仅是科技工业，也是美学与艺术。科技手段固然没有民族和国家的界限，然而美学与艺术却有明确的民族性格。因此，影视艺术输入中国的历史，也是它逐步本土化的过程。中国影视能否在世界上拥有它应当具有的地位，关键在于中国影视是否生成了具有民族特征的艺术风格。

中国文化源远流长，博大精深，有着健壮的生命力与宽厚的包容性。中国文化的发展历程，就是一部不断吸收异域文化、不断创造新文化的历史。吸收是为了创造，而不是取代我们固有的文化，所以，如何吸收就成为一个原则性的问题。我们认为，吸收必须以本民族的审美心理为支点，寻求异域文化与本土文化的交融，通过异域文化激活本土文化，使之焕发出更为灿烂的生机。

影视艺术是一种世界性艺术样式，同时又以美学特征和文化性格区分了不同民族与国家的艺术风格。如电影在发展中形成了苏联学派、法国学派、美国学派和日本学派等艺术流派。在一个世纪的历史发展中，中国影视艺术积累了不少成功的经验，也有不少失败的教训。而其中的核心问题正是中国影视艺术的民族特征。30~40年代、50~60年代、80~90年代，我们曾经出现了一大批具有中国民族风格的优秀作品，如《神女》、《十字街头》、《小城之春》、《乌鸦与麻雀》、《一江春水向东流》、《祝福》、《早春二月》、《林家铺子》、《林则徐》、《聂耳》、《甲午风云》、《董存瑞》、《平原游击队》、《小兵张嘎》；如《天云山传奇》、《巴山夜雨》、《城南旧事》、《骆驼祥子》、《黑炮事件》、《芙蓉镇》、《黄土地》、《红高粱》，等等，为世界电影中国学派的创立打下了基础。但是，也有不少作品对西方电影生搬硬套，缺乏民族特征。在影视理论界，这种狂热西化现象就更为突出。影视美学

中国文化特征模糊的现状，导致了我国影视艺术理论的严重滞后，影视艺术理论的滞后，就必然限制了我国影视艺术实践的健康发展。无可否认，中国电影和中国电视积累了相当丰富的创作实践；但是，理论界对本土创作缺乏全面的、系统的、本质的、富有理论高度的研究和总结，更没有以我国影视实践为支点，提出具有中国文化特征的影视理论。虽然有志于此者不乏其人，但由于种种原因，致使这一梦想至今未能如愿。一个不善于研究和总结本土艺术和文化的民族，不可能独立于世界之林，甚至不能很好地吸收其他民族的艺术和文化经验，因为它缺少立足的根基。面对争奇斗妍的西方影视理论，作为一个文化大国，我们总不免有些尴尬。有鉴于此，我们愿意和影视界的艺术家和理论家一道，在影视领域里摸索一条具有民族文化特征的中国之路。影视艺术中国学派的诞生，需要影视艺术家的努力，也需要影视理论家和研究者的深入研究。只有影视艺术的创作实践和理论研究都达到相当的高度，才有可能创造出富有中国作风、中国气派的影视艺术作品。

艺术是一个民族的美学纪念碑。影视艺术也是如此，它是特定民族和时代的形象表达，既是个人的，又是民族的、时代的。正如法国艺术理论家泰纳所说的：“要了解一件艺术品，一个艺术家，一群艺术家，必须正确地设想他们所属的时代的精神和风俗概况。这是艺术品最后的解释，也是决定一切的基本原因。”^① 深入时代、深入人民、深入民族，是一切伟大艺术的共同特征。

《影视艺术学科基础教程》旨在以中国美学为支点，观照中国影视艺术的发展，总结其成功的经验和失败的教训，为建立中国影视美学体系作出努力。

影视艺术是最年轻、也最有发展前途的艺术形式，希望同学们通过学习认识影视本性，掌握影视语言，了解影视发展历程，分析影视艺术作品，以中国美学的独特视点去研究影视艺术现象。既吸收世界影视艺术的精华，又坚持中国文化的民族特征，实现中国美学与西方美学在中国当代影视艺术实践中的汇融。只有这样，我们才能创造出具有现代意识与民族风格的影视作品，建立影视艺术的中国学派。

新世纪已经到来，未来属于中国青年一代。

黄会林

2004年9月25日

^① [法] 泰纳：《艺术哲学》，傅雷译，北京，人民文学出版社，1994。

目 录

前 言	1
-----------	---

第一编 影视创作文化论

第一章 创作文化引论/3

第一节 问题的提出——研究 影视创作文化的必要性	3
第二节 影视创作文化学的学术 要点	10

第二章 创作文化策略论/13

第一节 时代文化与文化的历史 趋势	13
第二节 影视创作的文化立场与 策略	21

第三章 当代中国影视文化分析/27

第一节 “与时俱进”与“与世浮沉” ——“第五代”电影 20 年来的 文化态势与走向	27
第二节 近年电影对时代生活的 疏离与回避	36
第三节 现实主义与当代中国电影 ...	44
第四节 “后现代”与当代中国 电影	55

第五节	当代中国影视批评的文化审思	61
-----	---------------------	----

第四章 全球化文化背景下的当代中国影视文化的建构/66

第一节	当代的全球化文化背景	66
第二节	当代中国影视创作文化的建构	68

第二编 “戏”的本质与美学类型论

第一章 “戏”的本质与体现/77

第一节	“戏”的本质	77
第二节	“戏”的体现方式	80
第三节	“戏”的美学类型	89

第二章 “戏”的审美类型（一）悲剧/91

第一节	什么是悲剧	91
第二节	悲剧品格	96
第三节	悲剧的写作要领	104
第四节	中西悲剧传统比较	118

第三章 “戏”的审美类型（二）喜剧/129

第一节	喜剧的理性界定	129
第二节	喜剧的品格与类型	136
第三节	喜剧创作	149
第四节	我国当代喜剧创作的 历史性反思	167

第四章 “戏”的审美类型（三）正剧/175

第一节	“正剧”的产生与理论定名	175
第二节	正剧的美学把握	178
第三节	正剧的社会学定性	182
第四节	正剧的创作技巧	187

第五章 “戏”的审美类型（四）“后现代”剧作/188

- 第一节 “后现代”思潮与当代电影 188
- 第二节 后现代电影的文化认知与美学把握 193

第三编 影视剧本创作过程论**引 言/197****第一章 “发现”（一）生活基础与认知/201**

- 第一节 “发现”的基础——生活 202
- 第二节 “发现”的导向——见识 206

第二章 “发现”（二）艺术感觉/215

- 第一节 艺术感觉及其作用 215
- 第二节 艺术感觉的体现——联想 224
- 第三节 艺术感觉的体现——想象 228

第三章 “发现”（三）构思意向与戏剧核/247

- 第一节 构思意向及其实现类型 247
- 第二节 戏剧核 255

第四章 “表现”（一）剧本文体/269

- 第一节 影视剧本的作用与文体定位 269
- 第二节 影视剧本的文体特征 278
- 第三节 影视剧本的文体构造 294
- 第四节 影视剧本的文体类型 306

第五章 “表现”（二）人物塑造/313

- 第一节 人物塑造的基础 314
- 第二节 人物塑造的具体方面 318
- 第三节 人物的配置与艺术展现 328

第六章 “表现”（三）结构布局（上）/339

- 第一节 结构体及其一般态势 339
- 第二节 结构体的基本原则 343

第七章 “表现”（四）结构布局（下）/352

- 第一节 时空角度的选择 352
- 第二节 时空含量的截取 362
- 第三节 时空线索的设计 368

第八章 “表现”（五）情节进程/383

- 第一节 情节定义及其作用 383
- 第二节 情节类型与品格（上）强化情节 386
- 第三节 情节类型与品格（下）淡化情节 397
- 第四节 情节设计的技巧与原则 403

第九章 “表现”（六）描述单元（场面）及其艺术展示/421

- 第一节 描述单元（场面）及其基本要求 421
- 第二节 描述单元（场面）的艺术展示 425
- 第三节 情节进程与场面单元的艺术组合 435

附：关于改编 439

第四编 影视剧本创作方法论

引言/445

第一章 “再现”——现实主义/448

- 第一节 现实主义的理论及相关的两种偏颇 448
- 第二节 现实主义的影视创作 455
- 第三节 “典型化”原则的科学把握 461

第二章 “再现”——写实主义/465

- 第一节 写实主义的理论 465
- 第二节 写实主义作品的实证分析 470

第三章 “再现”——心理现实主义/479

- 第一节 心理现实主义的理性扫描 479
- 第二节 心理现实主义的影片例析 489

第四章 “表现”的理论定位/500

- 第一节 对“表现”的全方位认识 500
- 第二节 传统品格的“表现” 501
- 第三节 “现代派”品格的“表现” 504

第五章 “表现”——情境化/514

- 第一节 “情境化”的理性阐释 514
- 第二节 “情境化”影片例析 520

第六章 “表现”——幻境化/532

- 第一节 “幻境化”的理性阐述 532
- 第二节 “幻境化”作品例析 544

第七章 “表现”——象征化/558

- 第一节 “象征化”的理性阐述 558
- 第二节 “象征化”影片例析 570

第八章 “表现”——怪诞化/575

- 第一节 “怪诞化”的理性阐述 575
- 第二节 “怪诞化”作品例析 582

参考书目/591**后 记/594**

第一编

影视创作文化论



第一章 创作文化引论

第一节 问题的提出——研究影视创作文化的必要性

电影从诞生到现在，风风雨雨已经百年。高峰低谷、成败荣辱、经验教训，变幻纷纭而莫衷一是。其间，许多问题值得人们思索——

好莱坞为什么长盛不衰、称霸影坛？仅仅是梦幻工厂、娱乐游戏，或高科技、大制作使然？

为什么是 20 世纪 20 年代而不是 40 年代，在欧洲出现先锋派电影运动，又为什么它不久便衰落？

意大利新现实主义电影运动为何在 20 世纪 40 年代后期突然勃起而不久就分化转型？

美国 20 世纪 60 年代为什么竟有正面展示流氓、小偷、骗子、强盗、罪犯的影片大行其道，并受到观众的广泛喝彩？

《阿甘正传》与传统好莱坞影片风格迥异，却为什么使 1994 年的美国成了“阿甘正传年”，一片既出，万人空巷？

近年来，日、韩、伊朗以及印度的电影重放光彩，仅仅是因为别具一格的民俗风情？

中国当代电影为什么整体总不尽如人意？它的根本症结究竟在何处？

主旋律影片为什么尽管有政府的扶持培养，却总不成气候？

中国“第五代”导演兴起的原因是偶然的吗？它在不久后为什么便分化、转轨乃至消亡？其后学追随者的影片为什么被讥为“伪民俗”、“取媚西方”的后殖民产物？

再具体些：20 世纪 80 年代后期，张艺谋的《红高粱》为什么一炮打响、“偶然”成功？而 21 世纪以来的《英雄》、《十面埋伏》为什么投资巨大而只有浮躁的一时喧嚣？而与《英雄》同年参加柏林电影节的小制作影片、李昂的《盲井》，为什么获得殊荣，引起国内外强烈反响？

陈凯歌《荆轲刺秦王》、《无极》等殚精竭虑的大制作，尽管有大投资、高科技及精制作，为什么却败走麦城？

陈佩斯 20 世纪 80 年代的喜剧影片为什么不再受 90 年代的观众欢迎，而冯小刚的贺岁片却能大行其道？黄建新的喜剧影片尽管有明显高出冯氏前期与中期“庸俗市民剧”的艺术与人文内涵，为何却总在票房上远落在冯的后面？

面对入世后的新局面，面对 21 世纪全球化的总体大背景，中国电影到底应持怎样的方略？发扬什么、改变什么，或向外面借鉴什么？

.....

答案繁杂——

建立中国的电影美学？走中国类型片之路以吸引观众？建立院线制以强化经营？学好莱坞的编剧手法，步其大制作的后尘，走商业化道路？仿欧洲艺术电影的高档格调与分众化原则？学日、韩、伊朗等民族国家电影的民俗化审美？改革中国电影的管理体制？加大政府的支持力度与必要的财政措施？.....

上述种种，虽不无一定道理，但难免庐山雾中形而下的“具体小操作”之言。因此，虽历经时日，却总不见成效。

另一种情况：

近年来国内比较叫座卖好的影视剧中，“大辫子”在荧屏走俏，“老北京”被观众欣赏，不一定是坏事，因为无论是“阅史而明时”还是“温故而知新”，都有特定的当代价值与意义。

但关键是，历史题材的当代文化意向是否符合进步的时代潮流，老旧民俗的展示是否与现代社会健康的人文精神同轨？

这就要先明确一个基本问题：为什么要表现那些尘封的历史，又怎样打开那些历史的尘封而使观众获得当代的正确观照。

似乎很简单。因为大多数表现历史与旧事的文艺作品，无论是鲜明的批判，还是热烈的歌赞；也无论是正剧的审视，还是“戏说”的把玩，在文化学意义上无非走两条路：

其一，以史为鉴，本着对“复杂过去”的冷静剖析或对“病态历史”的科学批判而达到健康的现实认知；

其二，以古喻今，以张扬传统文化的精华来振作现在颓废、消沉或迷茫的精神。

然而在上述基础上，静心辨析近来大获赞捧的几部影视作品，便发现问题了：

比如在《雍正王朝》中，对宫廷政举要事的述说，对天子鞠躬尽瘁、

勤于政治的描写，虽然确有当前民心期待的一定代表性，但深究其里，则是将当前的民心期待附着在封建体制的王朝上，便难免使“现代公民”再一回沉入“大清臣子”的品格中。在这里，当代社会亟须的健康的“国民意识”与“公民意识”毫无踪影，充斥荧屏的只是仰望青天、拜求明主的“臣子意识”与“小民心态”。这，到底是一种“灰色幽默”，还是一种时代蒙昧?!

比如在《宰相刘罗锅》中，尽管有着分明的善恶区分，有着判然的正邪评断，使观众无不喜爱刘墉而厌弃和珅，但也毋庸置疑——又一回从文化层面上，使当前大众对法制社会的历史性呼唤变成了对“清官”与“贤主”的混沌寄托。

比如在《水浒传》中，既有着官逼民反的政治批判性，又明显有着与现代社会不容的“无法无天的野蛮与残酷”、“情大于法的黑社会品格”。原著是重客观展示的“诗史”，读者可从中读出封建社会的全貌，而改编后的电视剧，则是缺乏确切文化把握、意味混沌而又特意张扬的“史诗”，其确切性、全貌性既失，当代的文化读解也便很易含混了。

再如获得众多当代电影奖项的《鸦片战争》、《红河谷》之类，不惜亿万资金，欲振兴国民的爱国精神、民族情感，就动机而言，不错。然而，若从历史与文化层面拷问：对以鸦片战争为表征事件的中国近代史，就只应在此层面与角度认知与理解吗——尤其是正处于改革开放和文化全球化大背景中？

中国台湾学者殷海光在《中国文化的展望》中援引了确切可查的相关史料，鲜明见得当时“天朝的威仪与自信”、俯视外番的傲慢、自我中心的虚妄以及闭关锁国的偏执……在那个特定历史阶段中的中华情状。而就在我们自尊自傲、裹足不前的同时，西方世界却在疾步向前——从14世纪到20世纪初，当中国还浑浑噩噩以天朝自居、僵化旧制的时候，西方世界已经从它的中古走向近代：在这个历史时期，欧洲有文艺复兴、宗教改革、民族国邦的兴起、美国独立战争、法国政治大革命和工业革命……所有这些，对于西方本身以及全世界的影响深远而巨大。尤其是工业革命所产生的力量，从17世纪开始、自西欧核心出发，几乎像上帝之手一样把世界重新快速地塑造了一回！

同样，东方的日本，也遵循着世界潮流，于“明治维新”之后，大踏步前进……

因此，以“鸦片战争”为缩写符号的那一段与世界大势相关联的中华

历史，是否就只如影片《鸦片战争》、《红河谷》及一些历史教科书中所表述的那样简单、单向，那样是非纯粹、功过判然？

今天的我们，如果以宏观的眼光，从世界大趋向的角度，重新挖掘被政治尘沙与民族病态所掩埋、所忽视的全面的史料，再重新审视一百多年前那段对中华国运至关重要的历史，能否对今天全球化的历史趋向，有一种更本质的认同？尤其是：在已经进入公元第二个千年，我们的国家已经进入历史大跨越的重要时期，面对历史的反思与审视如果还那样“历史”，对鸦片战争所蕴含的更深层的社会文化底蕴还处于停滞乃至逆反的历史思维中，这到底是真正的“奉天承运”，还是“抱残守缺”？！当前，以这样的人文意识（泛化的爱国主义与偏执的民族激情）所演绎出来的影片，对地球已成“村落”、而中国正在进行政治经济体制历史性改革的当代态势，到底会起什么作用？

当代其他“老照片”式剧作，也多有此病：或是整体文化内涵与现代人文精神不符乃至割裂，或是自身内部文化品格矛盾、价值取向背离……均不同程度、或显或潜地存在着应引起人们省思的文化错位现象。

比如前几年播出的电视连续剧《大宅门》，大众反映热烈，社会一片赞扬。实事求是地说，这部戏拍得不错，人物形象有棱有角，戏剧冲突起伏跌宕，故事情节曲折引人，加上众多著名演员的出色演技以及跨越数十年的旧京风貌，确实能使观众看得肠绕情牵、如醉如痴。在大多电视剧被观众及专家轻嘲冷讽乃至嗤之以鼻的今天，《大宅门》算得上出类拔萃。但也恰恰因影响之大、赞扬之多，对其中体现的文化错位现象，更应认真审视、辨析一番：

本剧以大量情节，正面展示了二老太太这个中心人物“女中豪杰”的风范，并在其葬礼场面中，极力铺排渲染、编织构造，以求产生登峰造极的观看效果。可以说，二老太太在剧中，已经被塑为一尊体现中华传统人文精神的令人“高山仰止”的神（尽管剧中对其也有小小的褒贬：因杨九红的妓女出身而对其至死不容）。但若除去感性渲染，认真审视一下这位二老太太的“修身齐家治国平天下”的处世宝典，就会发现：其实老人家逢凶化吉、力挽狂澜的手段极其简单，不过是不惜大量钱财，运动官府、打通门路，以绝处逢生或克敌制胜而已。有其母必有其子，这个招数，后来在七老爷手上，用得更自然而然。至于剧中其他人物，也莫不是“有钱铺路、无难不解”、“以钱贿权、理所当然”。纵观整部戏，种种大灾大难都以“花钱运动”而轻易了之。上述种种，如果作为认知对象还情有可原，但在