



新世纪高等学校教材

影视艺术学科基础教程系列

主编 黄会林

影视剧本创作教程

桂青山 著



北京师范大学出版社

BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

YINGSHI JUBEN CHUANGZUO JIAOCHENG

新世纪高等学校教材

影视艺术学科基础教程系列

主编 黄会林

影视剧本创作教程

YINGSHI JUBEN CHUANGZUO JIAOCHENG

桂青山 著

北京师范大学出版社
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

北京

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, 2004. 11 (修订版)

ISBN 7-303-04545-7

I. ①影… II. ①黄…②桂… III. ①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 (1995) 第 22422 号

北京师范大学出版社出版发行

(北京新街口外大街 19 号 邮政编码:100875)

<http://www.bnup.com.cn>

出版人:赖德胜

北京师范大学印刷厂印刷 全国新华书店经销

开本:787mm×980mm 1/16 印张:24.25 字数:485 千字

2004 年 11 月第 2 版 2004 年 11 月第 1 次印刷

印数:1~2 000 册 定价:36.00 元

前言

黄会林

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、中景等画面和画面相接的技巧，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诞生。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，就必然限制了中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，更没有以中国影视实践为支点，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。

新的世纪已经到来，来来属于中国青年一代。

1997年6月18日 北京

2004年9月25日 修改

① [法] 泰纳：《艺术哲学》，傅雷译，北京，人民文学出版社，1994，7。

目 录

前言 1

上编 影视剧的“发现”

引言 3

第一章 生活积累

第一节 “发现”的基础——“生活” 8

第二节 “发现”的导向——见识 11

第二章 艺术感觉

第一节 艺术感觉及其作用 19

第二节 艺术感觉的体现——联想 27

第三节 艺术感觉的体现——想象 30

第三章 “戏”的本质与体现

第一节 “戏”的本质 46

第二节 “戏”的体现方式 49

第四章 构思意向与戏剧核

- 第一节 构思意向及其实现类型 57
- 第二节 戏剧核 65

中编 影视剧的“表现”

第一章 影视剧本的文体

- 第一节 影视剧本的作用与文体定位 79
- 第二节 影视剧本的文体特征 87
- 第三节 影视剧本的文体构造 101
- 第四节 影视剧本的文体类型 111

第二章 结构布局（上）结构体的一般态势与基本原则

- 第一节 结构体及其一般态势 118
- 第二节 结构体的基本原则 122

第三章 结构布局（下）结构布局的时空设计

- 第一节 时空角度的选择 130
- 第二节 时空含量的截取 139
- 第三节 时空线索的设计 144

第四章 情节进程

- 第一节 情节定义及其作用 158
- 第二节 情节类型与品格（上）强化情节 161
- 第三节 情节类型与品格（下）淡化情节 170

第四节 情节设计的技巧与原则 176

第五章

描述单元(场面)及其艺术展示

第一节 描述单元(场面)及其基本要求 191

第二节 描述单元(场面)的艺术展示 194

第三节 情节进程与场面单元的艺术组合 203

第六章

人物塑造

第一节 人物塑造的基础 209

第二节 人物塑造的具体方面 213

第三节 人物的配置与艺术展现 222

下编 创作方法

第一章

“再现”——现实主义

引言 233

第一节 现实主义的理论与相关的两种偏颇 236

第二节 现实主义的影视创作 241

第三节 “典型化”原则的科学把握 246

第二章

“再现”——写实主义

第一节 写实主义的理论 250

第二节 写实主义作品的实证分析 255

第三章 “再现”——心理现实主义

- 第一节 心理现实主义的理性扫描 262
- 第二节 心理现实主义的影片例析 270

第四章 “表现”的理论定位

- 第一节 对“表现”的全方位认识 280
- 第二节 传统品格的“表现” 281
- 第三节 “现代派”品格的“表现” 284

第五章 “表现”——情境化

- 第一节 “情境化”的理性阐释 292
- 第二节 “情境化”影片例析 297

第六章 “表现”——幻境化

- 第一节 理性阐述 308
- 第二节 作品例析 319

第七章 “表现”——象征化

- 第一节 理性阐述 331
- 第二节 影片例析 340

第八章 “表现”——怪诞化

- 第一节 “怪诞”的理性阐述 345

第二节 作品例析 351

附一

“后现代”电影

引言 358

- 一、“后现代”与世界电影 358
- 二、中国当代后现代性电影 364
- 三、后现代电影现象的认知与把握 368

附二

关于改编

- 一、改编什么 370
- 二、怎么改编 370

后记

主要参考书目

· 上 编 ·

YINGSHIJIU DE FAXIAN
影视剧的“发现”

原书空白页

【 引 言 】

发现的重要性与现实的偏颇

什么叫影视剧的“发现”？说白了——就是“写什么”的问题。

影视剧本创作首先遇到、也是最难的大问题，就是“写什么”：怎样才能发现自己能写并爱写的有价值（历史价值与美学价值）的“事儿”、怎样才能发现让观众感到是既好看又有味儿的“事儿”。

当然，有些作者从不在这个问题上费脑子，管它什么“事儿”，拿来编就是——也果然就编出来能拍，以至票房价值还不坏的影视剧来！

所谓“萝卜青菜，各有所爱”，只愿用自己还灵的脑瓜儿，编些纯商业性的肤浅娱乐片，以求一己的“生存”，也无可指摘；只是，若想在影视艺术上有所建树、真正创作出有品位的影视艺术精品，对“写什么”，就不能掉以轻心，“扒拉脑袋算一个”了。

任何艺术品的创作都有以下三个步骤：客观世界→主观世界→艺术世界，或曰：生活物象→主体心象→艺术形象。而在这三级跳跃过程中，最重要的、决定艺术品生命的关键，毋庸置疑是第二步跳跃，也就是如何通过作者的主体努力完成从客观世界到艺术世界转化的过程。这个过程非常复杂、微妙以至于近乎难以言说。而在这个创作过程中，如何从生活中“发现”艺术又比在想象构思之后的“表现”艺术更为重要、更为艰辛、更需功力。因此，无论是电影创作还是电视创作，无论是长篇巨制还是单集短剧，“发现”比“表现”都更应为我们所重视与潜心研究。

比如面对同样的生活素材，不同的作者因发现的不同，往往会创作出迥然不同乃至截然相反的成品。我们且例证一番：

汉·刘向的《说苑》里有一则故事——

人有卖骏马者，比三旦立市，人莫知之。往见伯乐曰：臣有骏马，比三旦立市，人莫与言。愿子还而视之，去而顾之，臣请献一朝之费。伯乐乃还而视之，去而顾之。一旦而马价十倍。

以此为题，编一影视片看如何？

影视剧本创作教程

则会有以下（抑或更多）不同内蕴（且不提艺术形式）的作品：

其一，以伯乐的作用为表现题旨，强调宣传、广告的威力；

其二，以卖马者重金贿赂伯乐、以之代作广告而欺骗众人、为揭露目标，批评商界的不正之风、鞭笞“走后门、托关系”的错误行径；

其三，嘲讽卖马者只怨天尤人、一味埋怨众人“不识马骏”，却不懂“是骡子是马拉出来遛遛”、主动展示马的价值心理误区；

其四，以“众人”缺乏自己独立判断、只以权威（名人、长官）之见为是、强不知以为知的现象为重心，剖析这种源远流长的病态国民性；

……

内蕴指向不同，艺术表现也随之有异，成品的优劣高下自然有明显区别了。由此可见：艺术的“发现”是多么重要。完全可以这么说：没有好的“发现”，就不可能有成功的创作——好的“发现”，是成功的一大半儿！

相当多的影视作品是从小说改编的，而影视精品的改编率更是高得惊人。如果我们不因情感用事而闭目塞听的话，那么，剖析一下小说作者成功的创作经验，对从事影视编剧的人对“发现”重要性的认识，是大有好处的——

一部长篇小说，可能用一年、两年乃至数十年才能写出来。然而，曹雪芹“披阅十载，增删五次”诚然辛苦，但他“发现”《红楼梦》这部小说，却是用了数十年的生活体验与感情积累，用了几乎一生的血泪与“痴心”！他是用他的整个生命，经历漫长的人世沧桑、风云变幻，才“发现”出这部文学精品的！其他世界名著，诸如《复活》、《约翰·克利斯朵夫》、《红与黑》、《喧嚣与骚动》之类，其创作过程均可证明——“发现”比“表现”艰难而重要得多。就中国作家而论，杨沫写的《青春之歌》、梁斌写的《红旗谱》、柳青写的《创业史》、张炜写的《古船》、以及王蒙写的《活动变人形》等……，其艺术高下，自可不一，但哪一部作品不是作者长期地潜心地艰苦备尝才“发现”的？！至于中短篇作品的“发现”与“表现”之间的悬殊，更往往令人惊骇了——鲁迅的《狂人日记》，虽篇幅不长，竟是在几十年人生基础上对数千年中国历史的沉思；《阿Q正传》不过是一个中篇，却浸润着作者对中国社会、中国国民病态与弊端的一生思考与觉悟！

就影视界而言，亦如此：

我们欣赏《邦妮和克莱德》风格的迥异不群、内涵的独到深刻，以轻松的笔触，似乎“玩笑着”就成就了一部经典作品——孰不知，这其中融会着作者多少人间见识、社会沉思……

我们几乎嫉妒《红高粱》、《菊豆》等影片的一炮打响、一夜走红，可是认真想想看：如果作者没有长期在理念桎梏中承受着生命的压抑，没有全身心地感悟封建文化数千年来对健康人性的戕害，他们（包括编剧、导演及演员）的艺术创

作竟有“天助”、纯靠“机遇”不成?!

历数中外优秀影视创作之后,我们完全可以说:没有真正的“发现”,就不可能产生杰出的艺术影片(那些纯商业的、只为观众消遣解闷的娱乐片自然不在此列——那确是随便什么人、随便编排调侃一番就能卖座的)。

因此,对影视创作的“发现”这一关键环节,大有认真作一番理性探讨与经验评价的必要。

当然,正如许多作者所说——电影(或电视)的“发现”是一个奇妙的难以言喻的过程,于是,这过程在人们眼中自然就蒙上了一层离奇神秘的光晕。尤其是不同作者对自己的创作发现又有各不相同的描绘,比如说:“我的电影就像草那样,该长时自己就长出来了。”比如说:“没什么经验,就像女人生孩子,不知怎的就生下来了——生孩子要什么经验?!”还有的人更高深莫测:问他剧本怎么写出来的?答曰:“难,就像要说明一棵树是怎么开出花来一样……”凡此种种,使后学者无法问津、难能理喻,便只好敬而远之,对那些“老僧人定”、“天机神授”、“鬼神附体”等等,唯有“高山仰止、景行行止”了。

——可难道,电影(电视)的创作与发现,真是纯个人天才的显现、纯一己的偶然触发,而根本不能把握、难可理喻么?

不尽然。

瑞士著名心理学家荣格论道:

渗入艺术作品的个人特征还不是主要的。实际上,纠缠于这些怪癖特征越多,艺术问题就研究得越少。一件艺术品中基本的东西,应该是远远超出个人的生活范围。……如果一种“艺术”形式纯粹是个人的,那么它只配当做精神病来对待。

每一个作家都具有两重性:一方面,他是有私生活的个人;另一方面,他又是一个非个人化的创作过程。……艺术是一种天赋的力量,这种力量能抓住人,使之成为艺术工具。艺术家不是一个富有力求达到其目的的自由意志的个人,而是允许艺术通过自己、以实现它的目的的这样一个人。作为一个人,他可以有一定的心情、意志和个人目的,可是作为一个艺术家,他是一个更高意义上的人——他是一个“集体”的人,一个具有人类无意识心理生活并使之具体化的人。

[荣格:《心理学与文学》,译文载《文艺理论研究》,1982(1)]

在上述语言中,荣格承认每个艺术家进行创作时,可能有各自独特的、不相伦类的表现以至某种怪癖,也有可能连自己也不清楚艺术品发现、产生的确切过程,但他一针见血地指出:没有“绝对自我”的艺术创作,没有纯粹的“艺术家个人”。每个艺术家在创作过程中,都受着明显的或潜在的艺术规律与心理原则

的控制与引导。因之，在同一篇论文中，他明确指出：完全可能用现代心理学去解释、剖析艺术创作、尤其是艺术发现的过程。

下面，我们就按照影视创作的发现过程，作依次讨论……