



广播影视艺术系列丛书

影视

编剧艺术

YINGSHI BIANJU YISHU

陈吉德 著

中国  广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

GUANGBO YINGSHI YISHU XILIE CONGSHU



广播影视艺术系列丛书

GUANGBO YINGSHI YISHU XILIE CONGSHU

影视

编剧艺术

YINGSHI BIANJU YISHU

陈吉德 著



中国  广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (CIP) 数据

影视编剧艺术/陈吉德著. —北京: 中国广播电视出版社, 2006. 1

(广播影视艺术系列丛书)

ISBN 7-5043-4787-6

I. 影... II. 陈... III. ①电影编剧②电视 (艺术) —编剧 IV. I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 129258 号

影视编剧艺术

作 者	陈吉德
责任编辑	阎维峰
封面设计	张一山
责任校对	张莲芳
监 印	陈晓华
出版发行	中国广播电视出版社
电 话	86093580 86093583
社 址	北京市西城区真武庙二条9号(邮政编码 100045)
经 销	全国各地新华书店
印 刷	涿州市京南印刷厂
装 订	涿州市西何各庄新华装订厂
开 本	787毫米×1092毫米 1/16
字 数	250(千)字
印 张	16
版 次	2006年1月第1版 2006年1月第1次印刷
印 数	4000册
书 号	ISBN 7-5043-4787-6/J·387
定 价	30.00元

(版权所有 翻印必究 · 印装有误 负责调换)



作者简介

陈吉德，1968年12月生，安徽省凤阳县人。1998年取得山东师范大学中国现当代文学专业硕士学位，2002年取得南京大学戏剧戏曲学专业博士学位。现为南京师范大学新闻与传播学院副教授，主要从事影视、戏剧艺术的教学和研究工作。独立发表论文、评论、随笔近100篇，完成国家级课题1项、校级课题2项，出版专著《中国当代先锋戏剧：1979-2000》，另有合著3部。曾获第3届中国文联文艺评论三等奖，第16、18届田汉戏剧评论三、一等奖。2004年荣获南京师范大学“优秀青年骨干教师”称号。



内容简介

本书在占有丰富资料的基础上，循序渐进、简明扼要地揭示了影视编剧艺术的创作奥秘。论述深入浅出，条理清晰分明，语言朴实无华。这对于从事影视编剧的业余和专业人员不无借鉴意义。

目 录

导 论 描绘神话蓝图	(1)
第一章 类型	(8)
第一节 电影的类型	(8)
第二节 电视剧的类型	(22)
第二章 格式	(32)
第一节 分场景格式	(32)
第二节 小说格式	(42)
第三节 分镜头格式	(46)
第三章 题材	(52)
第一节 古与今	(53)
第二节 冷与热	(60)
第三节 新与旧	(63)
第四节 大与小	(66)
第四章 人物	(70)
第一节 种类	(71)
第二节 设计	(74)
第三节 表现手法	(85)
第五章 情节	(89)
第一节 概念	(89)
第二节 构成	(93)
第三节 点和线	(99)
第四节 表现技巧	(103)
第五节 反情节	(108)

第六章 冲突	(112)
第一节 概念	(112)
第二节 种类	(114)
第三节 特征	(122)
第四节 反冲突	(127)
第七章 结构	(129)
第一节 概念	(129)
第二节 种类	(132)
第三节 原则	(143)
第八章 时空	(146)
第一节 时间	(146)
第二节 空间	(157)
第九章 视点	(161)
第一节 概念	(161)
第二节 种类	(168)
第三节 转换	(172)
第四节 功能	(173)
第十章 语言	(176)
第一节 叙述性语言	(177)
第二节 对白	(184)
第三节 其他语言	(195)
第四节 几组矛盾	(201)
第十一章 风格	(204)
第一节 悲与喜	(204)
第二节 雅与俗	(208)
第三节 虚与实	(213)
第十二章 改编	(216)
第一节 观点	(217)
第二节 方法	(223)
第十三章 运作	(229)
第一节 创意	(229)
第二节 创作	(244)
跋·学术三境	(249)
后记	(251)

导 论

描绘神话蓝图

在影视综合艺术的大家庭中，编剧无疑是姗姗来迟的一员。世界电影诞生于1895年，直到十几年后，编剧才在德国第一次出现。世界电视剧诞生于1930年，编剧的出现也是几年之后的事。编剧虽然姗姗来迟，但在影视艺术中却起着举足轻重的作用。法国电影评论家巴赞说，电影是一种再现世界现实原貌的神话。匈牙利电影理论家伊夫特·皮洛说，电影是一种世俗神话。但显而易见的是，如果离开了编剧这门艺术，影视这种银幕神话也就很难存在，因为编剧承担着描绘神话蓝图的重要功能。

编剧尽管承担着描绘神话蓝图的重要功能，但一部分人却极力贬低和消解编剧的作用，认为其创作的剧本是可有可无的转瞬即逝之物。比如，法国当代编剧让-克洛德·卡里叶尔和帕斯卡尔·博尼茨就认为：“剧本是一个过渡性状态，是一种暂时的形式，它最终要发生转化，并消失，就像一只蛹变成了蝴蝶。一旦电影拍摄完成，剧本也就不再是一只蛹，而只是一块蜕化了的干皮，从此毫无用处，注定要化作尘埃。如果日后它得以发表——这事常有——它也不再真正是剧本，而不如说它是根据电影改编出的一个故事。”^① 编剧之所以会受到一部分人的鄙视，最主要原因是影视制作体系长期以来奉行着导演中心制。在这种体制中，虽然大部分导演能够尊重编剧的劳动，把他们视为真诚合作的伙伴和良师益友；但不可否

^① [法] 让-克洛德·卡里叶尔、帕斯卡尔·博尼茨：《剧作练习》，中国电影出版社2001年版，第3页。

认，也有一部分导演把编剧视为仆人、匠人和御用文人，把剧本视为一张可以随意涂抹的羊皮纸或者一方肆意游牧的水草。导演这种唯我独尊的观念和做法给人们造成一种误解：编剧向来只扮演着敲边鼓的次要角色。另一个原因是剧本的可读性差，不易流传，编剧很难出名。即便名字在字幕中出现，也是像流星一样一闪而过。因此，人们可以记得电影《去年在马里昂巴德》的导演阿仑·雷乃，却很少记得编剧阿仑·罗勃-格里叶；可以记得电影《外星人》的导演史蒂文·斯皮尔伯格，却很少记得编剧梅利萨·马西森；可以记得电视剧《马大帅》的导演赵本山，却很少记得编剧白铁军。

编剧虽然受到一部分人鄙视，但这并不能消解编剧在影视大家族中的重要地位和作用。如果说导演是银屏神话的最终完成者，编剧就是神话蓝图的最初描绘者；如果说演员是镜头前风光无限的受益者，编剧就是镜头背后默默耕耘的奉献者。显然，如果没有编剧之所编，导演之所导和演员之所演肯定会像堂·吉珂德大战风车那样荒唐可笑。也许有人会说，影视艺术在诞生初期并没有剧本不是照样可以拍摄吗？诚然，起初导演只是在拍摄现场临时设计场景，然后告诉演员如何表演，最后再配上字幕。但是可以肯定，在拍摄之前导演的脑海中肯定会有大致的构思，这个大致构思其实就是潜在的剧本，只不过没有完全以文字形式表述出来而已。

人们常说，剧本是一剧之本。这“本”的含义体现在诸多方面。

首先从生产流程上看，影视创作包括编剧、导演、表演、摄影、灯光、美工、化妆、道具、音乐、剪辑等各种环节，这些环节的起点无疑是编剧所编之本。也就是说，编剧是生活的最初接触者，是艺术美的发现者、评价者和创造者。离开了编剧的“基础”劳动，美轮美奂的影视艺术大厦就会变成空中楼阁。

其次从作用上看，剧本是整部影视作品成功的保证，因为剧本是整个艺术活动的起点，剧本的主题、情节、结构、风格、语言等因素通常会对影片产生很大影响。尽管导演要在编剧“一度创作”基础上进行“二度创作”，但是，这种“二度创作”并不是随心所欲的。对此，美国当代著名编剧悉德·菲尔德说得很清楚：“一个导演可以拿到一部伟大的电影剧本拍摄成为一部伟大的影片；他也可能拿到一部伟大的电影剧本而拍摄成为一部糟糕的影片；但是他绝不可能拿到一部糟糕的电影剧本而拍摄成为

一部伟大的影片。绝对不行!”^① 无数事实都证明了这个观点。阿仑·雷乃导演的《广岛之恋》是法国“左岸派”的代表作，获得1959年戛纳电影节会大奖。毋庸置疑的是，影片的成功也包含着编剧玛格丽特·杜拉的一部分功劳。杜拉在剧本中打破了寻常爱情的故事框架，将二战中一个法国姑娘的个人遭遇和日本广岛上的原子弹灾难巧妙地联系在一起，从裸体、通奸、性变态等各种激情场面中揭示出人类之爱的普遍性主题。这为影片的成功提供了有利的保障。

很多导演都能认识到剧本的重要性。被称为“黑泽天皇”的日本著名导演黑泽明这样告诫人们：“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。”^② 为了走好“第一步”，有些导演还亲自操刀，编写剧本，像瑞典的伯格曼、英国的大卫·里恩、意大利的德·西卡、美国的罗伯特·本顿、前苏联的爱森斯坦、中国的冯小宁等人都身兼编剧和导演两种角色。

二

编剧既然有着如此重要的作用，那紧接着一个问题就是编剧艺术到底能否传授。对此问题存在诸多异议。英国近代剧作家威廉·阿契尔用非常刻薄的语言把教授编剧的人讥笑为“掉书袋的酸学究和卖野人头的江湖骗子”，谴责他们“根据一些形而上学或心理学的基本概念杜撰出一整套规则来，还自夸这是从 Weissnichtwo（莫须有）大学的某个课堂里搬来的一套戏剧上的摩西十诫”。或者“从一些最庸俗的编剧匠的最恶劣的创作实践中归纳出普遍规律来，并且把说明赢取票房价值的秘诀，作为他们最大的雄心壮志”。^③ 日本当代著名编导新藤兼人认为，编剧艺术是无法学习的，最好的老师就是自己。美国当代著名编剧悉德·菲尔德说得更玄。他说：“写电影剧本的确是一次令人惊奇、几乎带有神秘色彩的过程。你有时会下笔如神，有时也会笔涩才尽、陷入混乱、犹豫不决。有时会很成功，可有时又会失败。谁能够知道这是怎么一回事和为什么呢？写作是个

① [美] 悉德·菲尔德：《电影剧本写作基础》，中国电影出版社2002年版，第255页。

② 转引自 [日] 野田高梧：《剧作结构的基础》，《世界电影》1984年第4期。

③ [英] 威廉·阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社1964年版，第5页。

者的必读书。他巡回演讲，场场爆满，真可谓桃李满天下。在中国，早在20世纪20年代中期的昌明电影函授学校，周剑云和程步高两人就开始讲授《编剧学》课程。1926年，侯曜根据西方戏剧的格式和经验，出版了《影戏剧本作法》一书。而今，中国的编剧教育更是方兴未艾，最明显的表现是编剧专业招生持续升温，以至于一些理工科院校都分得了一杯羹。这种“升温”虽已呈现出畸形态势，但从另外一个角度上看，这不正反映人们对编剧艺术的重视吗？

编剧艺术既然是可以传授的，那么本书的出现就不会显得荒诞不经，所论之理也就不至于沦为屠龙之术。在具体内容上，本书打破把电影和电视分隔开来的一贯做法，将影视艺术视为一体，力求以通俗易懂的语言，循序渐进、深入浅出地揭示出影视编剧艺术的奥秘。但愿这西西弗斯推石上山般的努力不是徒劳。

三

虽然影视编剧艺术是可以传授的，但我要强调的是，仅仅靠书本所传授的艺术技巧还是不够的。也就是说，掌握编剧艺术技巧只是必要条件而非充分条件。一个合格的影视编剧除了掌握艺术技巧外，还要具备以下修养：

一是思想理论修养。别林斯基说：“真正的批评需要思想。”^① 影视编剧亦然。一个影视编剧只有具有较高的思想理论修养，才能从别人司空见惯的东西上发挥出独特的艺术美来，从而使作品呈现出思想的敏锐性和理论的深刻性。瑞典电影大师伯格曼在现代主义和存在主义哲学方面修养颇深，唯其如此，他的《第七封印》、《野草莓》、《夏夜的微笑》、《魔术师》、《犹在镜中》、《处女泉》等作品关于人的孤独与痛苦、生与死、善与恶和上帝是否存在等问题的探讨才显得独异与众。

相反，一个影视编剧如果没有较高的思想理论修养，自己的作品尽管情节曲折，故事感人，但还是会陷入平庸、浮浅、无聊甚至落后的泥坑。时下，两类影视剧颇为流行。一类是帝王戏，如电视剧《雍正王朝》、《汉武帝》。在这类作品中，皇帝的英明伟大、皇帝的雄才大略、皇帝的奢侈浮华、皇帝的三宫六院都得到了尽情的歌颂和渲染；即便有的作品

^① [俄] 别林斯基：《别林斯基选集》（第2卷），上海译文出版社1979年版，第33页。

勇于实践主要是指影视要体验生活，调查材料。日本影视编剧舟桥和郎说：“使剧本具有深度的秘诀是调查素材，特别是认真地一面体验生活一面调查。在写剧本前，起码是一个月，理想的是用半年多时间去调查素材。如果忽视了这一点，剧本就像快餐面一样，肯定是乏味的。”^①当然，这种体验包括直接和间接两个方面。对于当代题材，直接体验是必要的。比如，写农民工要体验农民工的生活，写下岗工人要体验下岗工人的生活。而对于历史题材，只能是通过查阅史料、实地考察等各种方式间接体验了。这是一项非常严谨的工作，稍有疏忽，就有可能闹笑话。在前不久播出的电视剧《孝庄秘史》中，庄妃竟然说出“我孝庄……”的台词。熟悉历史的人都知道，“孝庄”是庄妃死后获赠的谥号。她在活着的时候怎么可能说出“我孝庄……”的台词呢？真是滑天下之大稽！

^① [日] 舟桥和郎：《电视剧脚本作法四十八讲》，中国广播电视出版社1990年版，第26页。

第一章

类型

所谓类型，是指具有共同特征的事物所形成的种类。认清类型有助于揭示事物的本质特征和发展规律。对于影视编剧来说，影视艺术类型问题当然不容忽视，因为只有“名正”才能“言顺”。

影视艺术的类型问题看似简单，实则复杂。说简单，是因为影视艺术的类型问题早已有之，无外乎就是将影视艺术分分类而已。说复杂，是因为影视艺术在长期发展过程中不断吸收戏剧、文学、音乐等各种艺术的营养而产生新的特质，此其一；由于内在的原因，影视艺术也会发生结构性的变化，此其二。前者之变是由“外”而“内”，后者之变是由“内”而“外”。

第一节 电影的类型

首先需要说明的是，电影的类型与类型电影（genre film）并非同一概念。前者是指按照一定的标准对电影所作的分类；后者是指根据公式化的情节、定型化的人物和图解化的视觉形象所创作出来的影片，如西部片、歌舞片、喜剧片、恐怖片、犯罪片等，这在20世纪二三十年代的好莱坞电影中表现得特别明显。

电影的类型很多。按照创作手法，可以分为浪漫主义电影、现实主义电影、现代主义电影、后现代主义电影等；按照情节，可以分为推理片、悬念片、惊险片、侦探片、反特片、间谍片等；按照表现手法，可以分为戏曲片、歌舞片、音乐片等；按照风格的激进程度，可以分为常规电影和先锋电影；按照国别，可以分为国产电影和进口电影；若几种标准结合在一起，那就更复杂了。在这几乎难以穷尽的分类标准中，按照题材和属性

进行分类是比较常见的。

另外，随着影视合流趋势的不断发展，电视电影这一新生事物开始悄然出现。由于没有相对应的类型，故单独列出。

一、题材所形成的类型

即便是按照题材进行分类，也非简单之举，因为题材要涉及到很多问题。按照题材中矛盾冲突的性质和人物命运结局所表现出来的审美范畴，可以分为悲剧电影、喜剧电影和正剧电影；按照故事发生的时间，可以分为古装片、历史片、当代题材影片等；按照故事发生的地点，可以分为农村片和城市片；按照题材与现实生活的关系，可以分为童话片、神话片、科幻片、现实题材影片等；按照题材所表现的对象，可以分为爱情片、伦理片、武侠片、战争片、校园片等。下面，择其要者而述之。

第一，武侠片

中国人自古有四梦：一曰神仙梦，二曰明君梦，三曰清官梦，四曰武侠梦。神仙梦破灭，代之以明君梦；明君梦破灭，代之以清官梦；清官梦再破灭，最后只剩下武侠梦了。将武侠梦诉诸于文字，便形成武侠文学；诉诸于影像，便是武侠片。如果说西部片是美国梦的神话，那么，武侠片便是中国梦的神话。

武侠片离不开“武”和“侠”。“武”字有二义：一指武术，也就是常说的功夫，武侠片因此也叫功夫片；二是武打，即打斗、厮杀，武侠片因此又叫做武打片。“侠”字只有一义。按《说文解字》的解释：“侠，傅也。”即独来独往、放荡不羁的英雄。“侠”向来为人们所钦佩。《史记·游侠列传》说：“今游侠，其行不轨于正义，然其言必信，其行必果，已诺必诚，不爱其躯，赴士之厄困。”

武侠片在中国可谓源远流长。第一部电影《定军山》即是武戏。1928年，武侠片《火烧红莲寺》空前成功，掀起了中国武侠片第一个浪潮。五六十年代，台湾和香港影坛出现了武侠片热，代表性影片有《黄飞鸿》、《江湖奇侠》、《琴剑恩仇》、《大醉侠》、《龙门客栈》等。1982年的《少林寺》又掀起了中国武侠片的另一个高潮。近几年，武侠片热又开始升温，《卧虎藏龙》、《英雄》、《功夫》等影片颇受关注。

武侠片的主要情节有门派之间的打斗、善恶势力的较量以及纯粹的武艺切磋。经典叙事场景有盘肠大战、竹林大战、飞檐走壁、凌波微步、客

栈大战、舞狮大赛、擂台比武、英雄取义、双雄对决等。^①剧中人物在以血还血、以命抵命的江湖规则作用下，演绎出一幕幕无休止的厮杀、搏杀，因此，令人毛骨悚然的血腥、暴力就在所难免。不过，有些武侠片试图采用各种策略来化解血腥，消除暴力。一是将武侠喜剧化。武侠片充满着刀光剑影，一旦引入喜剧成分，便呈现出惊险刺激与轻松愉悦相交织的美学风格。在张鑫炎导演的《少林寺》（1982年）中，十三棍僧救唐王的场面是那么惊心动魄，但是，棍僧们菜田里捕捉青蛙、在竹林中烧烤狗肉的场面又是那样引人发笑，于是，二者之间形成一种相互缝合的张力。二是将武侠仪式化。在李安导演的《卧虎藏龙》（2001年）中，本来残酷的武打变成了芭蕾舞般的表演，尤其是竹林打斗一场，两位高手对决的神情似煮酒论英雄般悠然。张艺谋导演的《英雄》（2003年）充满了大量的死亡情节，但却没有淋漓的



这是《卧虎藏龙》中竹林打斗一场。舞蹈般的动作消解了武打的暴力倾向。

鲜血，没有撕心裂肺的叫喊，没有惨不忍睹的表情，因为这些都已经被仪式化。比如，秦军出征一场，成千上万的军队整齐地占满了银幕。黑色的铠甲、黑色的弓箭、黑色的脸庞共同烘托出威严的气势。士兵射箭的动作整齐一致：蹲下、拉弓、发射，随后，无数的利剑飞向远方，其遮天蔽日之势洋溢着雄壮阳刚之美。这使得该片与一般的武侠片划清了界限。三是将武侠情爱化。情爱是永恒的主题，它所呈现出的温馨与浪漫无疑会化解血腥和暴力。这体现在诸多方面：一种是艺术化地展现性爱场景，抹去观众在目睹血腥和残暴场景时所留下的“创伤”。这在《新龙门客栈》（1992年）、《新少林五祖》（1994年）等影片中表现得非常明显。另一种是艺术化地展现女性美。比如，胡金铨导演的《侠女》（1972年）中，杨慧良（徐枫扮演）美丽绝伦，而这种赏心悦目之美在一定程度上消解了武打所呈现出的残酷性。

不可否认的是，也有些武侠片表现出无聊化、庸俗化倾向。剧中人仿佛是不食人间烟火的天外来客或从异域杀进的仇敌，见面就打。充斥银幕

① 贾磊磊：《中国武侠动作电影的“经典场景”》，《电影艺术》2004年第1-2期。