

伍朝星
李应春
志列王

电影剧作 八讲

中国电影出版社



电 影 剧 作 八 讲

范景伍 刘万朗 王吉呈 编

中国广播电视出版社

一九八三年十二月

电 影 剧 作 八 讲

范景伍 刘万朝 王吉星 编

中国电影出版社出版
(北京西城区太平桥大街4号)
北京市通县里二泗印刷厂印刷
北京市新华书店发行

850×1168 毫米 1/32 6.375 印张 157,528字
1983年12月 北京第1版 第1次印刷 1—15,000册
统一书号, 8271·012 定价, 0.75元

序 言

郑 重

二十年前，我受约把一篇小说改写为电影剧本时，曾经有过这样的想法：能不能看本书，让我懂得电影文学是什么样？电影剧本应当怎么写？编辑同志推荐了几本，要么太深奥，我一时还读不懂；要么太概括，不能得到其中要领。于是，从那时便寄希望于做电影文学理论的。写这么几本书吧，何必让我一样的人绕好长弯路呢？

近两年来，我意外地连续读到几篇文章，那么地富于启迪性；其作者郑定于、薛迪之和王忠全，都是西北大学中文系的教师。由于工作需要，他们在校内外几次开设过电影文学创作课。据我所知，在讲授时不仅受到了文科大学生的欢迎；讲稿整理发表后，又在广大电影文学爱好者中引起了强烈反响；电影界的编导和理论家们阅后，也寄予了很大的兴趣和期望。大家以自己的实践为基础，帮助作者尽量按照电影文学剧作者易于接受的实际，提了非常宝贵的意见。作者们汇众智之长，反复推敲，最后形成了《电影剧作八讲》这本书。

毋庸讳言，这本书毕竟出自非电影专门家之手。按照严格的电影创作要求，难能谈得“地道”和深透。有隔靴搔痒之感，也有未敢涉足之处。但事物总是短长互见的。正是因为它出自非电影行人之手，便没那职业性的影界工匠之气。相反，在这里作者们自身的职业特点是比较鲜明。他们探讨电影创作，始终将文学的旗帜打得高高的——这就是本书今天显得特别可贵之处！

从1895年在法国问世算起，电影不到百年的生命。它本开始

于杂耍，所以能在艺术王国占一席位，并被宠作后起之秀，关键在于它和文学的结合。可抱憾的是，近些年来，在电影界出现了一种忽视文学的倾向。那阵子呀，有人赶那个时髦，弄得电影创作混乱。他们自以为前进，殊不知是倒退，长此下去，糟践了艺术，也降低了自身。为是，电影老前辈夏衍、陈荒煤、张骏祥等大张文学之翼，在理论界引起了足够的重视。一些有见地的编导者在其实践中，又以优秀的作品做了有力的发言。这便是今年初上海电影创作会予以很高评价的《城南旧事》、《人到中年》、《骆驼祥子》和《赤橙黄绿青蓝紫》等。以上影片都是由优秀文学作品改编而成的，经受了一定时间、万千读者的鉴定。原来，在文学作品中那一创造典型形象为主旨的不移准则，对电影艺术也完全适用。影片成就高下优劣、受欢迎与否，首先不在于表现手法或摄制技巧。真理犹如火石，本是客观存在。可要更多的人认识到它能发光闪亮，往往需要智者的指点和勇者的撞击。电影的文学性在现今得以重视，多亏了老前辈的倡导和那些编导者的实践。从这一点上讲，上海电影创作会对我国电影发展，是十分重要的。

诚然，《电影剧作八讲》是一本论述电影文学创作方法的书。但是，我并不认为熟读了这本书，就一定会写或者能够写好电影剧本。电影创作和其它文学创作一样，不同于工匠制作器皿，只要照着图纸如法炮制便可完成。鲁迅先生从来不信那种小说作法之类，电影作法之类也同样不可信的。我推重这本书，正在于它不是什么电影作法。它的整个立论，建立在一般文学规律和电影特性不可分割的联系的坚实基础之上。作者们按照大学讲授的习惯，分章列目，循序渐进，从主题体现、人物配置、情节结构和语言叙述等方面论述了电影文学性的重要，也列举了中外电影名作的例证，并分析了当前电影创作存在的病症和不良倾向。凡是种种，都可使热心投足于电影文学的习作者和电影工作者获得一定的教益。

这本书要出版了，编者和作者们叫我写几句话。我虽是写了几个电影文学剧本，究其实对电影理论很少深入研究。要我对书中八讲做中肯评价，显然是不能充任的。我相信，广大读者在阅读和实践的过程中，自会得出正确判断。我上面所写的当与不当，自然也要接受检验的。

一九八三年四月于西影



目 次

序言	郑 重(1)
第一讲 电影艺术的特性及其剧作体现	王忠全(1)
一、综合性	(3)
1. 时空的外在综合——双重个性化的艺术	(3)
2. 时空的内在综合——具有最大表现可能性的艺术	(4)
3. 技术作为电影之母——一种工业化的艺术	(6)
二、视象性	(7)
1. 人物造型——必须着力于动作的描写	(8)
2. 环境造型——必须选取富有特征的空间结构	(13)
3. 摄影造型——必须选取出于某一双眼睛的特定视角	(15)
三、蒙太奇的独特性	(18)
1. 蒙太奇的特点及其作用	(18)
2. 蒙太奇的项目分类	(21)
3. 蒙太奇在当代的新发展	(26)
四 声音的动作性	(29)
1. 对话——本身作为动作	(29)
2. 音响——银幕上的特殊演员	(31)
3. 音乐——银幕形象的诗意延伸	(33)
第二讲 电影剧作题材的选择和主题的确立	王忠全(38)
一、题材的选择和处理	(38)

1. 鲜明的运动性·····	(41)
2. 高度的单纯性·····	(42)
3. 广泛的社会性·····	(43)
二、主题的提炼和确立·····	(45)
1. 主题的真理性·····	(46)
2. 主题的明确性·····	(48)
3. 主题的深刻性·····	(51)
三、主题在电影剧作中的体现·····	(56)
第三讲 电影剧作中的人物塑造·····	薛迪之 (60)
一、人物是电影剧作的中心·····	(60)
二、人物配置·····	(61)
三、用典型细节作性格描绘·····	(68)
1. 细节的表现力·····	(68)
2. 用细节揭示人物心理·····	(73)
四、赋予人物以感情色彩·····	(74)
1. 表现感情的基础·····	(76)
2. 抑制和爆发, 蓄势和宣泄·····	(77)
3. 在感情的矛盾中写感情·····	(78)
第四讲 电影剧作情节的构成和组织·····	郑定于 (81)
一、情节的构成·····	(81)
1. 情节构成的基础·····	(81)
2. 情节构成的依据·····	(83)
3. 构成情节的着重点·····	(84)
二、情节的组织·····	(88)
1. 情节需要提炼·····	(88)
2. 线索要单纯, 纠葛要复杂·····	(91)
3. 在“巧”字上下功夫·····	(94)
4. 写好渐变·····	(96)
第五讲 电影剧作的戏剧结构形式和技巧·····	郑定于 (98)

一、什么是戏剧式结构·····	(101)
二、戏剧式结构的类型·····	(105)
1. 开放式·····	(107)
2. 锁闭式·····	(107)
3. 人象展览式·····	(109)
4. 鸟瞰式·····	(110)
三、戏剧式结构的基本成分·····	(110)
1. 交待·····	(111)
2. 开端·····	(113)
3. 发展·····	(115)
4. 高潮·····	(118)
5. 结局·····	(119)
四、戏剧式结构的技巧·····	(120)
1. 角度·····	(121)
2. 画框·····	(122)
3. 焦点·····	(123)
4. 悬念·····	(125)
5. 场景·····	(126)

第六讲 电影剧作的语言·····王忠全(128)

一、叙述性语言及其特点·····	(128)
1. 可见性·····	(129)
2. 运动性·····	(131)
3. 具体性·····	(133)
4. 简洁性·····	(135)
二、对话性语言及其特点·····	(137)
1. 对话的动作性·····	(138)
2. 对话的性格化·····	(142)
3. 对话的生活化·····	(148)
三、画外音·····	(152)

1. 第一人称叙述式·····	(152)
2. 第三人称叙述式·····	(154)
3. 书信式·····	(155)
4. 主观式·····	(155)
5. 复现式·····	(156)
6. 对列式·····	(156)
7. 媒介式·····	(157)
第七讲 改编贵在创造·····	王忠全(159)
一、两种艺术形式，两种表现手段·····	(159)
二、改编的过程——进一步典型化的过程·····	(161)
1. 第一步·····	(161)
2. “凿去石料上多余的部分”·····	(161)
3. 从原作中唤起新的形象·····	(164)
三、改编的过程——进一步电影化的过程·····	(170)
1. 时空的再处理·····	(170)
2. 视觉是关键·····	(172)
3. 创造性地运用声音·····	(176)
四、改编的几种方法·····	(178)
1. 移植的方法·····	(178)
2. 截取的方法·····	(179)
3. 抽头的方法·····	(179)
4. 浓缩的方法·····	(179)
5. 复合的方法·····	(180)
6. 取意的方法·····	(180)
第八讲 电影艺术风格的形式和创新·····	薛迪之(182)
一、发扬独立风格是艺术家的权力·····	(182)
二、风格是艺术家成熟的标志·····	(185)
三、“正而能变，变而能化”·····	(189)
编后记·····	(193)

第 一 讲

电影艺术的特性及其剧作体现

人们无不把电影剧作看作未来影片的思想艺术基础。但是，承认它是一回事，真正做到是另一回事。电影剧作自从作为一种独立的文学样式问世以来，按说应有它作为基础的尊严。这种尊严，主要表现在艺术构思的完整性，银幕形象的完整性，动作结构的完整性，以及它们所体现的思想的完整性。看一个电影剧作是不是名符其实的基础，主要的，就看它有没有这种完整性。有了这种完整性，它就成了一个活的有机体；没有这种完整性，充其量不过是一个半成品或素材而已。在我们国家，电影剧作之所以没有取得它应有的地位，之所以不能受到导演和读者应有的尊重，一个重要原因，就是缺乏自己作为影片坚实基础의尊严和权威。

电影剧作要使自己成为影片的坚实基础，就必须不断加强自己作为一种独立的文学样式的地位。应当看到，电影剧作是一种复杂而独特的现象，具有电影性和文学性这样的两重性。它用电影的方法思维，用文学的方法表达思维的结果，既服从于电影的要求，又具有文学的一切要素。共同的反映对象，决定了它在创作的根本规律上，和其它文学形式是共同的。但是，电影剧作毕竟是一种电影现象，是应电影艺术之运而产生的，是作为电影艺术的首道工序而出现的。它的整个形象体系，它的整套表现手段，它作为一种文学形式而存在的意义，都是为了达到银幕的再现。因此，它首先服从电影美学的要求，它的规律是建立在电影艺术的规律之上的。正因为如此，文学在电影剧作中由于其特殊

的使命而发生了根本的改变，这就使得电影剧作成为独特的文学。所谓电影剧作，就是依据电影艺术的特性，将未来的银幕综合艺术形象用语言文字予以表达的一种文学形式。法国“新小说派”主将兼电影导演阿仑·罗勃-格里叶说：“构思一个电影故事……实际上就是构思这个故事的各种形象，包括与形象有关的各种细节，其中不仅包括人物的动作和环境，同时还包括摄影机的位置和运动，以及场景的剪辑。”电影剧作作为一种独立的文学形式的突出特点正在这里。它是电影思维而不是文学思维的结果，它是电影艺术综合因素的集中体现，它是提供摄影机使用的一纸形象蓝图，它以塑造银幕综合艺术形象作为自己的最高任务。电影剧作的思想艺术水平决定着未来影片的思想艺术水平。

因此，一个电影剧作家，不仅要象一般作家那样，有对社会生活的必然的认识，又有对文学创作的必然的认识，而且还必须对电影艺术的必然的认识。作家愈是熟悉电影艺术的特性，愈了解电影的可能性、优越性和局限性，就愈能发挥电影剧作主导性的一面，创作出电影性和文学性完美结合的电影剧作。那种以为电影剧作只要具有一定的文学价值，电影化不电影化无所谓看法，是违反电影剧作的创作规律的。所以，加强对于电影艺术特性的认真而深刻的研究，对于电影剧作创作来说，就显得非常必要和极为重要。不掌握电影艺术的特性，就写不出真正的电影剧作。

特性问题是每一种艺术的基本理论问题。某一艺术的特性，主要是指这种艺术所反映的现实生活内容和最有效地、最富有感染力地表达这一内容的表现手段之间的那种妥贴性。艺术所以有类别之分，不同艺术之所以产生不同的感情反映，就是由于其艺术媒介、表现手段各不相同。艺术家要使欣赏对象对自己的作品发生兴趣，就需要深刻理解不同艺术形式的特殊表现对象和表现手段。当然，每一种艺术的特性并不是一成不变的，它是一个历史的范畴，有稳定性，也有可变性。随着各种艺术的不断发展，过去、现在和将来都不尽相同。那么，综观电影艺术的历史

和现状，我们所体验到的电影艺术的特性到底有哪些呢？

一、综合性

艺术的历史本身，就是越来越深刻而完整地把握和认识世界的发展过程。在这个发展中，存在着相互联系的两个倾向：一是随着认识的深入，使各种艺术摆脱原始的混合状态而逐渐界限分明地区分开来；二是随着认识的成熟，使各种艺术打破森严的壁垒逐渐结合以至溶化起来，从而产生新的艺术。“各种艺术的综合”正是和这种发展趋向相联系的。但是，按照一般的习惯意义，“综合”往往被看作各种不同艺术手段的综合运用，比如象绘画、雕塑、建筑那样结合为一个具体的整体。很显然，这只是一种外在的结合。其中各种元素虽然集于一身但却仍然保持着自己完整的个性，而没有新的质的产生。电影艺术的综合性，和这种纯数量的、外表的结合根本不同，它的精确的含义，是指各种艺术形式在质上的有机结合。事实上，当每一种艺术——文学、戏剧、摄影、绘画、音乐——在它们成为电影艺术的表现手段时，都要经过根本的改造，产生深刻的质的变化。各种艺术在电影中是它们自己，又不是它们自己。如同人类食用动植物变为自己的躯体一样，电影化各种艺术为营养而使其变成新的血肉，从而形成自己独特的方式和手段。

1. 时空的外在综合——双重个性化的艺术

电影艺术的综合性，主要是指它是时间艺术和空间艺术的综合。莱辛把所有各种艺术从它们的材料、技术和样式中抽取出来，按照模仿生活的基本形式，归结为不同质的两大类：诗和绘画。诗指包括戏剧在内的各种文学，绘画指一切造型艺术。而这两类基本艺术形式的根本差异在于：诗的艺术是在时间上展开而在空间上“成点”；绘画的艺术则是在空间上展开而在时间上“成点”。所以，人们一般把文学称之为时间艺术，把绘画称之

为空间艺术。时间艺术是一种“线式表现法”，每一瞬间只能写那么一点，同时发生的整个场面必须分解为许多点，拉长时间逐点写出；空间艺术则是“面式表现法”，它的领域是瞬间，可以在一个时间里把整个场面同时托出，但不能表现出形象在时间中的运动和发展。而电影作为一种全新的综合艺术，却是在时间和空间上同时充分展开的。它克服了文学在空间方面和绘画在时间方面的局限，一身兼有诗和造型的表现力，把文学那种从发展中描写生活的形式（叙事性）和绘画那种空间描写的形式（呈现性）结合起来，成为一种时空复合体。银幕上不但可以一览无余地表现出整个场面，而且能够通过镜头的移动，场次的转换，化时间列系为空间结构，从而形成电影在空间的推移当中通过运动表现时间的独特叙述方式。当然，人们有理由把戏剧艺术也看作时空综合艺术。但是，戏剧由于主要是语言艺术，时空的运用又由于舞台而受到很大限制，不能享有充分的自由。因此，在各种艺术趋向综合的发展过程中，戏剧和电影代表着两个不同的发展阶段，时间艺术和空间艺术的有机综合，只是在电影中才真正达到的。

时空艺术的综合，意味着电影是一种双重个性化的艺术。电影继承了文学从发展中描写生活的形式和从时间上组织细节的手法，又继承了绘画一瞬间的构图形式和从空间上安排细节的方式，这就使得电影中的人物性格不仅有文学艺术上的个性化，而且有造型艺术上的个性化。就是说，它不仅靠在时间上、在动作和对话中展开的那些特征来个性化，而且也靠在情节的每一瞬间从画面的空间中可以看到的那些特征来个性化。这就使得电影获得了新的艺术表现的可能性，获得了创造新的形象结构的可能性。电影不仅给予我们一个综合艺术形象，而且有可能做到最充分的典型化。

2. 时空的内在综合——具有最大表现可能性的艺术

应当特别指出的是，随着电影艺术的迅速发展，综合性在今

天已被提到美学的高度而赋予新的含义。如果我们把电影艺术对时空艺术的综合，看作是一种外在的综合，一个新质的产生，那么，美学上的综合或者说“第二次综合”，则是指电影艺术对自身各个发展阶段中所取得的艺术成果的内在综合，是一次质的飞跃。

电影综合了时空艺术，但是在时间和空间的运用方面，依然有着一定的局限。正如在绘画中一样，电影所能描写的只是那些可以看到（和听到）的东西，在直接表现心理方面，不象文学那样享有充分的自由。这就使得电影在其发展过程中，一方面学习运用其它艺术的表现手段，以补偿自己在时空方面的局限，另一方面又不断为取得时空的完全自由而斗争。无声片时期，电影着重运用诗的隐喻、象征等手法；声音进入电影后，又转而运用戏剧手段；新现实主义更多地向散文学习；新浪潮则得助于意识流文学，在时空运用上取得了突破。正是这种历史现象，使电影在其发展中形成了不同的概括方式，不同的结构形式，不同的艺术样式，不同的创作风格以及不同的电影语言。有的注重纪实性（表现人的外部生活），有的则注重意识性（表现人的内部生活）；有的注重日常性（散文电影），有的注重象征性（诗电影），有的则注重戏剧性（戏剧电影）；有的注重分解性（蒙太奇风格），有的则注重总体性（长镜头风格）。在当时的认识水平、具体材料和技术条件下，这种表现方式的严格划分曾有其历史必要性，有利于集中某方面的艺术手段去着重反映生活的某一方面。但是，这种划分，有时不免破坏生活的整体性，损害生活的真实性和多样性，从而与电影艺术越来越全面地表现现实生活的发展趋势产生了矛盾。正是在这样的情况下，综合美学应运而生。它要求以电影特性为基础，以电影艺术的最新成就为主体，把电影在各个时期向姊妹艺术学习取得的成果加以综合，特别是把各种看来互相对立的艺术因素统一起来，最大可能地调动多种表现手段，充分、深刻、完整地表现复杂多样、丰满多姿的现实生活。

这种综合，涉及到电影创作的各个领域，诸如纪实性和意识性的综合，诗电影和散文电影的综合，各种艺术样式的综合，蒙太奇风格和长镜头风格的综合等等，从而使电影获得了时空上的充分自由，获得了巨大的艺术功能，不仅能够讲清故事、叙述情节、表达感情，而且能够叙说含意、阐述哲理、表现意境。综合美学的形成，是电影艺术内在发展的必然结果，也是走向全面成熟的重要标志。

3. 技术作为电影之母——一种工业化的艺术

在谈到电影艺术综合性的时候，还有着不容忽视的一点，那就是电影技术对电影艺术的决定性意义。电影是一种工业化艺术，是现代科学技术赐福于人类的表现生活的新方式。它的产生和发展，是和科学技术的最新成果紧密联系在一起，所以，人们常常把技术称作电影之母。事实上，电影之所以能够完成时空综合的任务，之所以在时空上不断有所突破，主要是电影技术的巨大作用。“对于电影来说，哪怕是最微小的技术上的进步都要比任何艺术上的革新来得更重要。”（雷内·克莱尔）因此，我们可以说，艺术和技术是电影本性的两个方面。当然，任何一种艺术手段总是凭借具体的技术手段来完成的，但是，任何技术手段从来没有象在电影中发挥如此重要的作用。摄影机的纪实性，赋予电影艺术以逼真性；摄影机的自由移动和胶片的随意剪辑，使蒙太奇得以发明；录音还音方法的发明和声音的独立分录，使电影由纯视觉艺术演变为视听结合艺术，并且改变了电影的形象结构；色彩、高速感光胶片、微型录音、手提摄影机，大大丰富了电影的表现方法，加强了它的艺术感染力；变焦距镜头的发明，引起了最深镜头的广泛运用，打破了镜头的分割，进而引起了电影美学的一场革命；录象技术、激光、电子计算机以及全息摄影，无疑必将改变未来影片的面貌。由此可见，电影技术的每一个新的发明，不仅丰富了电影艺术的表现手段，有时甚至赋予电影以新的质。因此，我们不仅把技术手段看作电影艺术的物质

基础，而且完全有理由把它看作电影美学中最独特、最活跃的元素。如果把电影技术只是如若艺术家手中的纸、笔或乐器一般的看待，不免大大低估了技术手段在电影艺术中巨大的创作价值，这对于电影艺术的发展是十分有害的。

电影艺术的综合性，无疑是它非凡巨大的艺术表现力的源泉。电影是一种最年轻的艺术，但却是成长最迅速的一种艺术，其原因正在这里。当它在廿世纪初期摆脱杂耍式的原始状态进入艺术之宫以后，就不断地吸取各种艺术的成就与经验，依靠现代科学技术的巨大力量，在短短的发展时期中，不但掌握了现有一切艺术的全部可能性，而且能够做到其它各种艺术无法做到的事情。不但牢固确立了自己作为一种独立的艺术的地位，而且成为一切艺术中“最重要”（列宁）和“最大众化”（斯大林）的艺术，成为当代艺术中最强大的一股势力而称雄于世界艺坛。

二、视象性

视觉在人们的审美活动中，占据着最重要的地位。“被称为心灵之窗的眼睛是人的理解力的主要工具，它使人们能最充分地丰富地欣赏自然界中无限的创造。”（达·芬奇）电影在它最初的年代里，完全是诉诸视觉的艺术。声音的产生，给电影开辟了一个新的表现领域，使它成为视听结合的艺术。对话、声响和音乐，尽管在表现能力上有着重大的作用，但是，电影中的画面和声音，并不是同等重要，平分秋色的。在银幕上，只是因为听到已经看到的事物，声音才有了存在的意义。电影主要是用画面——连续不断的画面这种艺术语言向观众讲话的。银幕上既使说话再多，语言的重要性总是根据画面的出现而定的。视觉性历来被看作电影艺术的一个重要特性。

其实，“视觉”一词用于电影并不是十分准确的。视觉通常所指的是单一的瞬间印象，它更多适宜于绘画而不足以阐明电影