

电影艺术基础理论丛书

电影剧作概论

汪流 主编

· 北京电影学院电影文学系
· 电影剧作教研室 编写
· 中国电影出版社
· 一九八五 北京

责任编辑：王中成

封面设计：孙 飞

电 影 剧 作 概 论

中 国 电 影 出 版 社 出 版

文物出版社印刷厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米1/32印张：7.5插页：2字数：194,000

1985年5月第一版 1986年10月北京第2次印刷

印数：15,001—30,000册

统一书号：8061·2803

定价：1.80元

出 版 说 明

在十年内乱时期以及“十七年”期间“左”的思想盛行的时候，电影界曾经流行过“不求艺术有功，但求政治无过”的说法。艺术创作尚且如此，对于艺术理论的研究，就更是使人“谈虎色变”了。由于这种“左”的思想和做法的影响，加上别的原因，我国电影理论工作基础比较薄弱。特别是对于电影艺术基础理论的研究，十一届三中全会以来，与电影艺术的创作相比较，更显得落后。这种情形，又反过来对电影创作艺术质量的提高，产生不利的影响；尤其是影响到青年一代电影创作人员的培养。

为了配合和促进对于电影艺术基础理论的研究，为电影创作和电影教育事业服务，我社约请电影界的专家学者著书立说，拟编辑出版一套能反映我国电影基础理论研究水平的《电影艺术基础理论丛书》。《丛书》将力求做到在马克思主义美学观和文艺观的指导下，注意概括国内外电影创作的新鲜经验，吸收国内外电影理论研究的新成果，并且贯彻“百花齐放、百家争鸣”的方针。这部《电影剧作概论》，就是这套《丛书》的第一种。其它各种，以后将陆续编辑出版。

《电影剧作概论》由北京电影学院电影文学系电影剧作教研组编写。在组稿过程中，学院的沈嵩生院长及文学系的诸位领导，均给了大力支持，特致以谢忱。

前 言

1983年中，北京电影学院领导鉴于建院 27 年来正式出版的教材很少，不仅影响到院内教学用书，也不能满足社会各方面向学院索要教材的需求，故向各系提出集中力量建设教材的要求。1983年底，电影文学系响应院领导号召，决定编写本系专业课教材《电影剧作概论》，由电影剧作教研组承担组织工作，发动组内全体教师参加编写，并希望能在一年内完成。中国电影出版社得悉这一情况，大力支持，也希望编写工作能尽早完成，以应社会之急需。经过电影剧作教研组全体教师一年的努力，现如期将本书编写完毕。

编写小组从1984年1月至6月讨论确定了编写大纲和各章的详细提纲，接着用三个月时间写出初稿，9月在浙江省新安江集中讨论初稿，10月至12月各章执笔人又分头反复修改，有些章易稿达三、四次之多。可是，由于时间短，对每个编写人员来说，任务是很艰巨的；从始至终，大家都感到有一种紧迫感。此外，在决定编写此书之初就已明确，编写这本教材的工作不能单打一，应做到“一石三鸟”，即还应收到提高编写组内青年教师的业务、写作水平，和开展学术研究这样两个目的。现在看来，虽然通过编写工作，编写人员无疑在不同程度上都得到了一定的提高，但毕竟因时间较短，这两项工作还没能做得很好，因此，现在各章的质量也就显得不甚平衡。

总之，由于这本书是赶写出来的，只能是一个试用本，肯定还存在着不准确和不完备的地方。如在本书的总体结构上，还偏重

于对叙事因素的论述，对造型因素论述得还不够充分；又如目前本书只有七章，尚缺风格样式等章节，也待补充。我们殷切期望听到各方面的意见，并准备在听取意见的基础上，再出修订本。

本书除由主编汪流、副主编黄式宪负责全盘工作外，具体分工如下：

- 第一章 电影剧作的美学特征
执笔 汪流
- 第二章 素材·题材·主题
执笔 王迪
- 第三章 写人——电影剧作艺术的核心
执笔 黄式宪
- 第四章 电影剧作的情节
执笔 王迪
- 第五章 电影剧作的结构
执笔 柳城
- 第六章 电影剧作中的语言
执笔 刘一兵
- 第七章 改编：艺术的再创造
执笔 陈智

此外，电影剧作教研组的黄世华同志，从始至终参加了本书的讨论并写了其中一章的初稿；本书的责任编辑、中国电影出版社的王中成同志和编写小组一起到新安江讨论初稿，这两位同志对本书都曾提出过宝贵意见，一并在致致谢。

1984年12月29日

目 次

前 言	(1)
第一章 电影剧作的美学特征	(1)
第一节 电影剧作是“基础”	(2)
第二节 电影剧作的视觉造型性	(6)
第三节 使声音成为剧作的元素	(13)
第四节 蒙太奇思维是电影剧作的构思和形式	(19)
第五节 电影剧作和银幕真实	(30)
第二章 素材·题材·主题	(39)
第一节 素材的搜集	(39)
第二节 题材的选择	(47)
第三节 主题的体现	(53)
第三章 写人——电影剧作艺术的核心	(71)
第一节 人物性格的构成	(71)
一 性格的现实性	(72)
二 剧作者的态度	(77)
第二节 人物设置与剧作构思	(81)
一 主要人物	(83)
二 次要人物	(86)
三 群像	(87)

第三节	刻画性格的艺术方法和手段	(89)
一	性格与动作描写.....	(90)
二	性格与心理描写.....	(97)
三	性格的艺术对比.....	(106)
四	为表演留下创造的空间.....	(111)
第四章	电影剧作的情节	(114)
第一节	什么是情节	(115)
一	什么是情节.....	(115)
二	情节观念的演变和继承.....	(117)
三	故事与情节的关系.....	(120)
第二节	情节的基础——矛盾冲突	(126)
一	个人与时代的矛盾冲突.....	(126)
二	人与人之间的矛盾冲突.....	(127)
三	人物内心世界的矛盾冲突.....	(128)
第三节	情节构思	(134)
一	情节的真实.....	(134)
二	偶然因素在情节中的作用.....	(137)
三	简单情节线与复杂情节线.....	(139)
四	情节的线与点.....	(141)
第五章	电影剧作的结构	(145)
第一节	结构的一般原则	(146)
第二节	剧作结构的表现形态	(153)
一	传统的剧作结构.....	(154)
二	非传统的剧作结构.....	(156)
第三节	剧作结构的基本要素	(163)
第四节	剧作结构的表现技巧	(177)
一	充分地运用艺术的对比.....	(177)

- 二 充分地运用艺术上的重复·····(180)
- 三 充分地重视视点的确立·····(182)

第六章 电影剧作中的语言·····(185)

第一节 叙述性语言及其特征·····(186)

- 一 具象性·····(187)
- 二 综合性·····(189)

第二节 对话的艺术·····(191)

- 一 对话的剧作功能·····(191)
- 二 对话的基本规律和方法·····(198)

第三节 对话以外的话语·····(204)

- 一 旁白·····(204)
- 二 独白·····(208)

第七章 改编：艺术的再创造·····(210)

第一节 选择·····(211)

- 一 原作品对改编者的选择·····(211)
- 二 改编者对文学作品的选择·····(212)

第二节 创造性和忠实性的统一·····(213)

- 一 创造性的艺术·····(213)
- 二 忠实于原著的再创造·····(218)

第三节 以电影的方式体现的再创造·····(221)

- 一 途径·····(222)
- 二 方法·····(230)

第一章

电影剧作的美学特征

电影诞生于一八九五年，是一门年轻的艺术。电影剧作不是电影的同龄人，它比电影还要年轻，大概要晚二十五年，至今最多也不过六十多年的历史。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，是一九二五年发表在《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。当电影发展成为一门独立的艺术之后，随着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了。

电影剧本发展至今天已经成为一种新的文学形式，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、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，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文学形式呢？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

^① 巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社1979年版，第262页。

征呢？这正是需要我们认真研究的课题。

第一节 电影剧作是“基础”

在我们进入对电影剧作的美学特征探讨之前，有必要先来确定一下电影剧作在整个电影艺术中所处的地位和作用。因为，如果电影剧作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，对它的美学特征的探讨也将会是毫无意义的了。

一部电影是由编剧、导演、演员、摄影、美工、化妆、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。电影剧作者既是对生活、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，有人把电影剧作者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。尽管在电影剧作者手里的“银幕形象”，尚处在用文字表现的阶段，但它不同于小说或戏剧，它能“独立地描绘出鲜明的生活图画”（巴拉兹语）。所谓“独立的”，是指这种文学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文学。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的思想 and 形象。可以这样说：正是电影剧作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作的“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作地位的不公正看法，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作的基础作用持否定态度的。其一，由于受早期电影简陋的制作过

程的影响，某些人认为，电影剧作只能是“未完成的草图、尚待执行的计划书或一部艺术作品的提纲”。其实，持这一观点的人们所缺乏的，恰恰是电影发展的观点。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，还需要一批文学家参加到电影工作的行列中来，写出优美的人物对白；而正是由于这批文学家的到来，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”阶段发展成为一种新的文学形式。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，电影剧作之所以能够上升到“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，巴拉兹以为，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”，^① 电影剧本“本身就是一部完整的艺术作品”，^② 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的。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

①② 均见《电影美学》，中国电影出版社1979年版，第261，265页。

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”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。”^①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

^① 以上均引自〔苏〕吉甘《论导演剧本》，中国电影出版社1979年版，第11页。

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。

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。我国电影界的前辈，如夏衍、陈荒煤、张骏祥等都曾极力主张：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，一些著名的电影理论家和电影艺术家，也都确认电影剧作的地位和作用。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。”^③“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，又有电影剧作者在这种形势下自身得到提高后的那种“当仁不让”的自变感。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，影片的高度质量首先要以具有创作上真正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”。^④日本著名电影导演黑泽明在谈到这个问题时，就说得更加

① 转引自温斯顿《作为文学的电影剧本》，中国电影出版社1983年版，第31页。

② 转引自温斯顿《作为文学的电影剧本》，中国电影出版社1983年版，第84页。

③ 巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社1979年版，第264页。

④ 《杜甫仁科选集》，中国电影出版社1982年版，第872、898页。

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。”^①

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

第二节 电影剧作的视觉造型性

在确立了电影剧作的地位和作用之后，我们就可以进入对电影剧作的美学特征的探讨了。电影剧作的第一个美学特征，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。可是它们的表现方式却很不一样。电影是用具有视觉造型性的画面语言来叙述故事的。

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。苏联电影艺术大师普多夫金说：“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

^① 转引自〔日〕野田高播《剧作结构的基础》，《世界电影》1984年4期。

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”的部分，往往是不具备视觉造型性的。比如一个初学写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。张骏祥同志在《电影的特殊表现手段》一书中，把在电影剧本里出现的这种写法，称之为“违法的”。因为它违反了电影视觉造型性的法则。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”遭受到什么样的不公平，以及“他”是怎样的“不幸”。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。可见，在描写方法上，小说、戏剧和电影是各不相同的。对此，普多夫金曾说过：“小说家用文字描写来表述他的作品的基点，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

^① 《论电影的编剧导演和演员》，中国电影出版社1980年版，第32页。

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纸上的同时，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。这种体会应当说是一条很好的经验，它至少可以防止使一些“违法的”、不带“视觉形象性”的东西进入到电影剧本里去。

所谓视觉造型性的画面语言，是电影所特有的表现方式，实际上是指综合了画面的光影、构图以及镜头剪辑所造成的节奏和情绪冲击力等，因此它显得十分洗练、独特（指具有电影自己的个性）。例如在美国影片《魂断蓝桥》的结束处，表现玛拉自杀，剧本写道：“玛拉宁静地向前移动，汽车灯光在她脸上照耀。”这样，观众从银幕上所看到的玛拉准备自杀的行动，并非是拍她迎向汽车，最后倒在车轮下，而是通过车灯愈来愈近、愈来愈快地闪过她的面部，以及画外巨大的煞车声得到体现的。观众虽然没有直接从银幕上看到玛拉如何被车撞倒以及她倒卧在血泊之中，但是，由于影片充分利用了画面内的光影变化，并通过镜头组接所造成的愈来愈近、愈来愈快的节奏而产生出来的情绪冲击力，已使观众不仅能够理解其象征性的表现和微妙的含义，而且他们的心情也会随之紧张起来。

电影剧本的视觉造型性，主要体现在以下三个方面：一、人物的视觉造型；二、场面的选择；三、环境气氛的渲染和掌握。例如在意大利新现实主义电影的代表作《偷自行车的人》这部影片里，作者为了阐明二次大战结束后意大利失业者的悲剧，在结尾处，安排了父亲走投无路去偷别人的自行车而被人逮住时，父亲在儿子面前被夺去了尊严这样一段震动人心的情节。而这一情节，完全是通过人物的视觉造型、场面的选择以及对环境气氛的

① 《论电影的编剧导演和演员》，中国电影出版社1980年版，第22页。

渲染而得到体现的：

安东和布鲁诺又慢慢在街上荡来荡去。布鲁诺擦干了眼泪，扬起小脸来望着他父亲。

旁边还是那样车来人往，源源不断。这爷儿俩时常被人家撞开或是碰着一下。但他们好象什么也不觉得。

安东两眼发直，什么也没有看见，始终呆望着一点。

……最后一批观众也从体育场出来了。人们谈论着自行车竞赛的结果，都非常兴奋。谁也没有注意到安东和布鲁诺，他们在茫茫人海中显得多么孤独！

安东一眼又一眼地看着儿子。稀稀落落的几滴眼泪顺着他的脸流下来。

布鲁诺紧紧握着父亲一只手。安东也握一握他的手来答谢他。

他们就这样越走越远，在人丛中不见了。

“布鲁诺含泪扬脸看父亲”，而安东却“两眼发直，什么也没看见，始终呆望着一点”，后来他又含泪“一眼又一眼地看着儿子”，终于父子俩互握对方的手，相互鼓励，这些都属于“人物的视觉造型”。而“爷儿俩时常被人家撞开或是碰着”，“从体育场中走出最后的人群”，以及父子俩消失在这“茫茫人海之中”，这又不仅仅是场面的选择，而且还是环境气氛的渲染；作者之所以选择这些极其真实、平常的场面和“喧闹”“兴奋”的环境气氛，无疑是为了要反衬出安东父子俩的极度孤独。可见电影剧作者正是通过这种造型处理，完成叙述故事的功能，并调动起观众无限关切和惆怅的情绪的。故而，电影剧本虽然同样是以人物的命运去征服观众的，然而，它又是通过具有视觉造型性的画面得到直接体现的。因此，通过造型因素传达剧本的涵义，应该说是电影最独特的手段。难怪法国著名的电影理论家雷内·克莱尔把电影剧作中