

阅读大师 / 全本 /

马原 / 著

电 影
×
密 码

广东人民出版社
花城出版社

013070620

1053.5
43

阅读大师 / 全本 /

电 影



密 码

马原 / 著



1053.5
43



北航

C1678122

广东人民出版社
花城出版社

中国·广州

图书在版编目 (C I P) 数据

电影密码 / 马原著. -- 广州 : 花城出版社,
2013.8

(阅读大师 : 全本)

ISBN 978-7-5360-6768-4

I. ①电… II. ①马… III. ①电影文学剧本—创作方法
②电影评论—世界—选集 IV. ①I053.5②J905.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第135823号

出 版 人: 詹秀敏

责任编辑: 文 珍 杜小烨

技术编辑: 凌春梅

装帧设计: 梁角

-
- | | |
|------|--|
| 书 名 | 阅读大师 (全本): 电影密码
YUE DU DA SHI (QUAN BEN): DIAN YING MI MA |
| 出版发行 | 花城出版社
(广州市环市东路水荫路 11 号) |
| 经 销 | 全国新华书店 |
| 印 刷 | 恒美印务 (广州) 有限公司
(广州南沙经济技术开发区环市大道南路 334 号) |
| 开 本 | 880 毫米×1230 毫米 32 开 |
| 印 张 | 10.25 1 插页 |
| 字 数 | 230,000 字 |
| 版 次 | 2013 年 8 月第 1 版 2013 年 8 月第 1 次印刷 |
| 定 价 | 32.00 元 |
-

如发现印装质量问题, 请直接与印刷厂联系调换。

购书热线: 020-37604658 37602954

花城出版社网站: <http://www.fcph.com.cn>

目 录

破解电影秘密

- | | |
|-----|------------------|
| 3 | 第一章 绪论：剧本首先是一个故事 |
| 18 | 第二章 电影从故事开始 |
| 23 | 第三章 人物（上） |
| 31 | 第四章 人物（下） |
| 52 | 第五章 故 事 |
| 68 | 第六章 结 局 |
| 84 | 第七章 结 构 |
| 106 | 第八章 视 角 |
| 122 | 第九章 蒙太奇之观影 |
| 129 | 第十章 蒙太奇之理论 |
| 156 | 第十一章 导演方法论 |

解密电影大师

- | | |
|-----|----------------|
| 177 | 第一章 安东尼奥尼：《放大》 |
|-----|----------------|

202	第二章	希区柯克：《后窗》
215	第三章	卓别林：《舞台生涯》
237	第四章	让-雅克·贝奈克斯：《37°2》
248	第五章	曼彻夫斯基：《暴雨将至》
257	第六章	菲利浦·考夫曼：《布拉格之恋》
267	第七章	马丁·贝斯特：《闻香识女人》
278	第八章	王颖：《烟》
290	第九章	了不起的成长寓言：《阿甘正传》
302	第十章	在文学与影像之间游走：《现代启示录》
307	第十一章	表现主义绘画的电影实践：《亚当斯一家》

破解电影秘密

第一章 绪论：剧本首先是一个故事

首先说说什么叫剧本，因为我们这门课叫剧本写作。我不大知道传统意义上的剧本是怎么定义的。在我看来，剧本首先是一个故事，就像我们说苹果首先是一枚水果一样。当我们买水果或者吃水果的时候，苹果对于我们而言，它不意味着一种植物的科属，重要的是它是一枚水果。就剧本而言，它的终端受益人群是观众。观众看一出舞台剧，看一部电视剧，看一部电影，观众成为剧本的终端受益者。对于观众而言，剧本首先是一个故事，观看的时候接收到的是一个故事，这个故事是我们这门课的一个基点，一个重要的出发点，离开故事，我们的课讲起来就会很困难，所以我更愿意从“故事”开始我们的剧本写作。

一 什么是故事？

大家可能没有特别清楚地想过什么是故事，有没有同学能告诉我什么是故事？我希望同学们上我这门课的时候从“表”出发，不要从“里”出发。故事就是故去之事。

就像春天来了，我们发现树枝不再是干枯的，春天的气息注入植物，植物变得有弹性了、柔软了。这也有点像女孩十来岁以

前性别特征不是很明显，到青春期身体开始发育。春天来了，枝条开始有弹性了。虽然还没有发芽，可是人们开始感觉到春天来了。春天给干枯的枝条注入活力，接下来我们会看见植物发芽，生出蓓蕾，看到开花，看到叶子的生长，绿色的叶子，到秋天又看见叶子由绿变黄，最终我们看到叶子一片一片落下去。从冬天到春天是悄悄的变化，实际上已经有故事了，已经有了故去之事。

我们能体会到的自然变化，都是“故事”。故事缘于时间的外化，这个世界不一样了。我们面对故事的时候，我们真正面对的是时间，如果时间是静止的，就没有任何故事。

比如马老师站在这里，心跳你们看不到，眉毛眼睛你们看得到，表情看得到，因为在时间里你们看到了我表情变化。如果时间凝结了，这一刻我是一张照片，我是一个人偶或蜡像站在这里；假如你们的视线里只有我，就没有故事，你面对这个蜡像的时候就没有故事。当你们面对一个活生生的人的时候，他的表情、他说的话、他的姿态种种，使你们感觉到他在讲课，他是一个活生生的人。在你们面对我的时间里，时间动了，不再凝结了，所以故事就发生了。故事就发生在时间的外化之中，而这个外化从根本上说它是什么呢？它是位移。任何能看出时间的东西，一定看到位移了。

你看到了早上的太阳、中午的太阳、晚上的太阳，是因为太阳相对于你，发生了位移。你们看到我在这里说话、讲课，你们看到的是我在位移：嘴唇的位移，声带的位移，我的手在动，我的表情在变化，我的肌肉在位移。位移是必然发生的，因为时间不能停下来。这个世界的每一瞬间都在发生位移：心脏的跳动，

血液的流淌……我们可以设想这个世界在某一个瞬间丧失动作，天体不再运行，所有生物的生命迹象都停止。这就是时间停下来，但是这种情况不存在。因此，故事可以是一个无所不包的宽泛概念。

二 故事和讲故事

故事和讲故事是大不一样的，是完全不同的概念。一个人每天可以目击众多事情的发生，小到同寝室的人起床穿衣服、刷牙这样的日常琐事，大到今天可能突然撞到历史。

讲故事和故事属于完全不同的两个层面。我一直很怀疑历史。最嘲弄的一个例子，法国有一部电影叫《奥斯特里茨战役》，是关于拿破仑的。拿破仑说过：“历史是一个任人打扮的小姑娘。”拿破仑认为没有历史，从来就不存在真实的历史。电影里拿破仑有一场特别有趣的戏：拿破仑有一个习惯是喜欢每天量身高。一天，侍从帮他整理衣服时，顺便看了一下说一米六八，而拿破仑却对旁边的史官说写一米七三。看上去是个玩笑，但是在这个玩笑里你们能看到历史的真相。历史是由那些创造历史的人随意改变的，拿破仑的身高可以随便升高五厘米。拿破仑的史官记录他的身高，结论是一米七三。

一旦到讲故事的层面时，故事真相已经不是特别重要。现在有大量根据历史题材改编的作品，从香港传过来的一个方法叫“戏说”。我们传统还有一个说法，我们写小说的人的前辈很多年以前就发明了一个词叫“演义”。“演义”是对于自己讲故事立场的一个非常好的解释。

讲故事都是在演义，有那么一个东西，我们设法把它拿过来。比如说，我正在做一个晚唐时期的连续剧，那么我就是在演义。晚唐时期大概有二三十个皇帝，很多皇帝在位时间都特别短，都是三五年。我们翻一翻那个年代的历史年表，再找一找那时宫廷里有哪些机构设置，官位之间是什么关系。这些在历史中是有所记载的，它们本身确切与否已经不是非常重要了。我们今天去想象的时候要借助历史的记载，我去写这个故事的时候就得去寻找。

在当时的宫廷里，最主要的管事机构叫内事省，就是我们现在的中央国家机关工作委员会。内事省下属很多局，负责皇上睡觉叫上寝局，负责皇上吃饭叫上膳局，负责皇上看病吃药叫上药局，负责皇上妃嫔穿衣服叫上服局，等等。了解到这些上层建构，就利用这些建构去想象。

我要写一个关于唐朝的故事，到底选择初唐、盛唐还是晚唐？在各种因素的制约下，我最终选择了晚唐。晚唐历史上著名人物有哪些呢？我想到唐代三大诗人之一白居易。白居易比李白、杜甫活得久一点，晚唐时白居易还活着。除了白居易，唐代还有哪些著名人物呢，还有小李杜：李商隐和杜牧，及花间派词人温庭筠。

那段历史对我的全部意义也就是为我们描述了那时候的一个大概轮廓。作为一个编剧，我在进行剧本写作的时候，会考虑在这个范围之内历史上发生过什么。有时候我挺得意的，写剧本是件挺有趣的事情，比如我们知道杜牧有一首名诗：“清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂。借问酒家何处有，牧童遥指杏花村。”我们知道今天有杏花村酒业集团，就是山西汾酒。我在写那段故

事的时候，一下子想到了这首诗，突发奇想，是不是可以杜撰一下汾酒的历史。于是我去杏花村酒业的网站查了一下，看看汾酒的渊源。杏花村出美酒之事确实在盛唐就有了，李白在宫廷里曾经提到过杏花村的美酒，但是令杏花村的美酒名垂青史的还是杜牧的这首诗。这首诗使得杏花村的酒一直飘香至今。

在写那一段故事的时候，我让李商隐、杜牧和温庭筠三个人到杏花村去玩。李商隐曾经长时间客居太原，杏花村近太原府。三位诗人去玩，杏花村酒坊的坊主，旁边听他们三个人聊天时，发现天大的喜事降临了。这坊主肚子里多少还是有点墨水的，他听说过杜牧，于是就问：“我乡试不中，但家中是书香人家，眼前的这位是不是杜牧啊？”他开始以为温庭筠是杜牧，温庭筠告知坊主搞错了，你要找的杜牧是他不是我。这个时候，坊主就请杜牧为杏花村美酒取名。

我所杜撰的汾酒的历史就是汾酒是由杜牧命名的，但事实上汾酒的历史渊源并没有这么一说。我就想让杜牧闲来无事到杏花村酒坊来会朋友，即兴写一首小诗，然后我让他无端得到了四十两黄金。这在当时是非常大的一笔数目，在今天也不算少。其中有二十两是杜牧由于他笔飞墨舞的书法得到的。我让酒坊的坊主把杜牧作诗的书法真迹供奉起来。这个灵感来自我前一段时间看的电视节目《故宫》，里面就有杜牧的一幅真迹。我想为什么不在这给杜牧多增加一幅呢，让他这二十八个字先赚二十两黄金。后来他为杏花村的汾酒命名又赚了二十两。

由此可见，正是因为中国历史上有这么一位伟大的诗人叫杜牧，杜牧又有一首小诗，而这首小诗进入了我的故事。马原是杜牧一千多年之后的同行晚辈，有了汾酒的杏花村酒业，有了杜牧

的这首诗，有了马原要写的一个有杜牧的晚唐的故事，这么多机缘促成了这么一个故事。

因此，“讲故事”和“故事”是不同的。我的祖父辈或者曾祖父辈的人，闲来无事的时候有一种生活娱乐，就是“说史”，就是用历史上的一些事情讲老故事。他们那个时代没有今天这么多的小说，没有写小说的环境和发表小说的环境，那时候的叙述是以口头流传的方式呈现的。而到小说自身完善强大起来之后，我赶上了这个机会。在我有阅读能力的时候，小说已经是一个特别有力的存在了，已经占据了人类精神生活的很大一部分。我从小就读小说，在你们这个年龄的时候赶上了小说发展的繁荣阶段，那个时候我开始成为作家。二三十年之后一切都变了。之前那个时代小说是故事的主要呈现方式，今天小说已经不太重要了。

二十多年前，改革开放以后中国诞生的第一部连续剧叫《敌营十八年》。人们第一次体会到在电视上看故事比阅读小说更便捷，可以百万人、千万人，甚至亿万人同时看一个故事，这是小说无论如何都做不到的。过去的电影则不一样，大家只是偶尔去电影院。在二三十年之前，据统计，中国每年每个人只能在电影院看不到两部电影。在那个年代，对于真正喜欢看故事的人来说，电影并不能取代小说。电影的平均数很低，拍摄和观看都要花钱，也还没有那么多电影院。所以说，真正的电影时代，电影取代不了小说，人们对故事的需求电影取代不了。而电视剧一下子就把小说取代了。

我认为小说已经死掉，虽然我是一个写了三十多年小说的小说家，但是我个人仍然对小说的前景非常悲观。读图时代确实已

经来了，过去我们一年两年看一部电影，现在我们愿意、有时间的话，我们每天都可以看电影。有好几个电影频道，电视剧频道和新闻频道都在播电影，电视这个平台促成了电影的普及。我个人以为，可能日后在我们的职业选择里，影视剧剧本写作这个行当，是一个用工量很大范围很广的行业。

三 关于“动作”和“动作性”

在剧本写作里，另外一个重要的概念是“动作”。我说故事是以位移的方式呈现，实际上就是以动作的方式呈现。在我们的视觉、听觉和触觉中，位移事实上就是“动作”。和“动作”相关联的还有一个词叫“动作性”。一位有经验的导演在面对一个剧本的时候，关心的是这个剧本有没有很强的动作性，而不是画面感。

在电视剧里，一场场戏通常是以人物的对话完成的，电视剧里都是人在说话。电视剧就是一些人不停地说话，这些人互相交谈。

电影不一样。电影里对话特别少，一部好的电影主要是由动作，或者说更主要是由视觉完成的。电视剧可能受到制作经费和其他各种各样条件的制约。电视剧不大在动作上花钱，所以相对于电影，电视剧更简陋，它主要是对话。

过去我们内地的电影和香港的电影有很大差别。香港的电影职业化，类似好莱坞，特别讲究镜头数量，特别要求在镜头里人物说话时要动。法国电影和原来的中国电影相似，动作性很差，故事主要还是通过对话的方式呈现。

剧本写作，一定要把呈现位移，也就是电影动作，即人物的动作和情节的动作性放到首要位置上来。在做剧本的功课时，我们关心的动作肯定是人的动作。我们不是特别关心风本身的动作，当然关注风本身的动作也可以拍出《龙卷风》之类的灾难片，关注动物的动作也可以拍出纯粹的动物片，但是这样的动作通常不是我们这门课上讨论的，不是完全以剧本的方式呈现的。比如拍一部关于动物的故事片，经常是以纪录片的方式去拍动物，然后以大量的素材为基础去剪辑，根据素材去做剧本，把它剪成一个故事片。这不是我们剧本写作课上要讨论的内容，我们讨论的一定是人物的动作，人物的动作性。

四 在小说和剧本写作中，人物往往是第一位的

写剧本的人关心的是以人物为主角的故事，在小说和剧本写作当中，人物往往是第一位的。有两种写故事（小说和剧本）的方式。一种方式是从人物出发；另一种方式是以故事为核心，是以事件为中心，人物是围绕事件进入的。希区柯克的《后窗》讲述的就是由一个窗口看到的事情，人物都围绕着事件。克里斯蒂的推理小说，其写作方法都是以事件为核心。尽管里边也有人物，但人物都是围绕着事件本身，都变成事件的局部。

前段时间电视热播的韩剧《大长今》典型地以人物为故事核心，所有的情节和事件都围绕这个人物展开。给人物性格先作一个规定，这在传统的文学历史中特别受到推崇。

欧洲现代意义上的小说形成的时间特别久，大概有五六百年了。他们当初的小说和我们今天小说的形态基本上是一样的，而

四五百年前中国的小说和现在的小说形态特别不一样，那时候我们也有话本，有章回体，话本和章回体的故事方式，和今天严格意义上的小说的故事方式有着非常大的不同，因为它的需求意义在于说书、演唱，而西方的小说在那时候就是以图书的方式传播。

在文学史上，小说的历史就是讲故事的历史，小说史特别看重的是以人物为中心的故事方式，不是以事件为中心的故事方式。

我们关注动作的时候，人物事实上一直是动作的中心，最关心的是人物的动作，他（她）的喜怒哀乐，遇到具体事情时他（她）的反应，他（她）的变化。因此，剧本写作要建立一个编剧自己的人物群落。

比如你塑造一个主人公，跟这个主人公有对手戏的可能是第二个主人公。假如你的主人公是一个正面人物，和他（她）演对手戏的很可能是反面人物或者准反面人物。如果你的主人公是一个反面人物，和他（她）演对手戏的很可能是正面人物。通常至少有一对主人公，或者是有三个主人公。

几何学有一个定理，特别有意思，在一个平面内甲、乙、丙（不在同一条直线上）三点，任何两点能发生的关系只有一种。无论是甲和乙，乙和丙，还是甲和丙，它们都只能存在一种关系，但是一旦在两个关系之上加一个关系，也就是再增加一个点，那么就增加了四种关系。

因此，一个真正的好故事很少是由一个人完成的，一个人的故事有没有？有。但是写一个人故事的剧本是最难的，因为一个人故事的动作性特别难找支点。但我们了不起的中国导演张艺谋

就导过一部电影叫《我的父亲母亲》，这部电影里只有一个人物，就是章子怡饰演的小姑娘。张艺谋沿用了莫言的句式，就是在称谓上把一个小姑娘说成是“我奶奶”。莫言的《红高粱》里写“我奶奶”，实际是一个小女孩的故事，出场的时候只有十几岁。《我的父亲母亲》就是一个人的故事，因为从始至终没有对手戏，这个女孩子“我母亲”和“父亲”没有对手戏，和周围的人没有对手戏，就是一个小姑娘晃着辫子跑来跑去，在屏幕上跑了一百分钟。观众看了很开心，这个一个人的故事，非常非常难写。

两个人的故事也非常难，因为两个人只有一种关系，要么两个人好了，要么两个人不好了，要么不好又好了。两个人的戏特别难作，所以通常写剧本至少写三个人，你写三个人的时候已经有四种关系了。

我想说的是，我们在写剧本的时候，要建立自己的人物。我们要最先建立一个人物，所谓主人公。一个主人公的故事是很难讲的，尤其要讲得精彩，讲得能吸引人就更难。那么聪明的编剧在确定一个主人公之后，他一定再给自己的主人公编制一个人物群落，这个群落通常是三个人以上。我们这堂课还是绪论，大概说说剧本是个什么东西，不必说得太细。建立你故事的人物群落是写作剧本的基础，这样才有可能生发出许多故事。

我在写一部四十集的晚唐的戏时，一开始设定的人物大概有六七个，但是写的时候发现六七个人物怎么能讲一个那么长的故事呢，很难撑得住。所以最近我的人物已经有四五十人了，人物是越来越多，因为只有在一个人物群落大的框架里边，你才能把一个故事讲得丰满，讲得充满可能性，充满弹性。