

## 《故事片剧本创作》课程大纲

课程基本信息 (Course Information)					
课程编号 (Course ID)	1282020061 102072020159	*学时 (Credit Hours)	32	*学分 (Credits)	2
*课程名称 (Course Name)	故事片剧本创作 Script Writing for Feature Film				
先修课程 (Prerequisite Courses)					
*课程简介 (Description)	<p>课程定位：从经典文艺和电影理论、黑格尔美学、康德哲学和荣格心理学角度阐释电影剧作的基本原理，结合案例分析国际上经典、新盛的剧作结构。</p> <p>课程目标：掌握故事片剧本的规范、元素和结构。</p> <p>主要教学内容：1、剧作规范与程序：格式与文字要求，故事梗概、故事大纲、文学剧本。2、故事元素：动作、情节、情境、主题、主人公、人物关系。3、剧作结构：情节性故事（3幕、15节拍和英雄旅程）。</p> <p>重点难点：情节、情境、主人公、人物关系</p> <p>主要教学方法：讲授</p> <p>基本要求：学生无故不得缺席课程，三次以上取消选修资格；按时提交期中、期末作业，逾期一周者该项成绩为零。</p>				
*课程简介 (Description)	<p style="text-align: center;">践行习近平总书记考察调研中国人民大学时关于建设中国特色、世界一流大学的讲话精神：立时代之潮头、通古今之变化、发思想之先声，为党和人民述学立论，担负历史赋予的光荣使命。《故事片剧本创作》讲授的内容放在专业发展的历史和国际背景下，都经得起逻辑检验，关于经典性的知识，要讲得深刻；关于前沿性的知识，要介绍得准确、系统。在把握相关的西方理论和技术的基础上，重点介绍中国学者谭霈生关于戏剧情境的观点。</p> <p style="text-align: center;">讲授详实、严谨，为学生提供扎实的文献基础，指出已经取得定论和尚待发展的部分，鼓励学生独立学习。考核思维的准确性、严谨性和创造性。</p>				
*课程简介 (Description)	<p>Script writing for Feature Film is an elective course, designed for the students of Radio and Television journalism. The contents include writing style, procedure, story elements and structure paradigms. It is the necessary course for students to understand The Directing Art of Feature Film.</p> <p>The part of writing style deals with the screenplay layout and three different forms: synopsis, treatment and screenplay.</p> <p>Story elements includes action, plot, situation, theme, and characters. The situation theory in this part has always been ignored by the international screenplay studies and will be paid specific emphasis on the course.</p> <p>The part of structure paradigm will choose The Apartment directed by Billy Wilder to illustrate the three acts structure promoted by Syd Field, Finch played by Tom Hanks to explain the Blake Snyder sheets, and The Frozen II as the</p>				

	<p>model of the Hero Adventure initiated by Joseph Campbell. The students will finish a paper or a short-story screenplay to get the credit.</p>
<p>*教材 (Textbooks)</p>	<p>自编讲义。 据北京电影学院张献民教授统计，目前我国关于电影剧本创作的专著和教材有 160 多种。但普遍存在以下问题：一，专业性不强，直接使用一般的文学理论解释电影剧作原理，忽视电影本性；二，时代性不强，落后，对上世纪末以来国际上新兴的剧作结构缺乏系统的介绍。其中中央戏剧学院杨健教授所著《拉片子 1：电影电视编剧讲义》和《拉片子 2：结构主义编剧法讲义》，内容较新，案例详细，通过对具体影片的分析介绍剧作结构，但不适合 32 课时的课程。 2015 年前，该课程使用美国罗伯特·麦基的《故事》作为教材。该书理论阐释严谨，案例分析详细，译文准确流畅。但毕竟只是一家之见，且难以在 32 课时内完成讲授任务。 自 2015 年起，使用自编讲义。目前已使用四轮（15、16、18、19 级）。主要参考以下书目： 《诗学》（古希腊）亚里士多德 著 陈中梅 译注 商务印书馆 1996 年 7 月第 1 版 《戏剧本体论》，谭霏生 著 北京大学出版社，2009 年版 《纯粹理性批判》康德 著 邓晓芒 译 杨祖陶 校，人民出版社，2004 年版 《美学》（第一卷）黑格尔 著 朱光潜 译 商务印书馆 1991 年版 《心理类型》荣格 著 吴康 译 上海三联书店 2009 年版 《戏剧与电影的剧作理论与技巧》（美）J.H. 劳逊 著 邵牧君 齐宙 译 中国电影出版社 1989 年 8 月第 1 版 《编剧的艺术》（美）拉约什·埃格里 著 高远 译 北京联合出版公司 2013 年 6 月第 1 版 《故事——材质·结构·风格和银幕剧作的原理》（美）罗伯特·麦基 著 周铁东 译 天津人民出版社，2014 年 9 月第 1 版 《电影剧本创作指南》（美）悉德·菲尔德 著 魏枫 译 北京联合出版公司 2016 年 9 月第 1 版 《序列编剧法》（美）保罗·约瑟夫·古林诺 著 王幼怡 程玉红 等译 世界图书出版公司 2013 年 12 月第 1 版 《救猫咪·电影编剧宝典》布莱克·斯奈德 著 王旭锋 译 浙江大学出版社 2011 年 1 月第 1 版 《作家之旅：源自神话的写作要义》，（美）克里斯多芬·沃格勒 著 王翀 译，电子工业出版社，2011 年 11 月第 3 版 《千面英雄》，（美）约瑟夫·坎贝尔 著 黄珏苹 译 浙江人民出版社 2016 年 2 月第 1 版 《好莱坞的叙事方法》（美）大卫·波德维尔 著 白可 译 南京大学出版社 2009 年 6 月第 1 版 《拉片子 1：电影电视编剧讲义》，杨健 著，作家出版社，2017 年版 《拉片子 2：结构主义编剧法讲义》，杨健 著，作家出版社，2019 年版</p>

参考资料 (Other References)							
*课程类别 (Course Category)		<input type="checkbox"/> 公共基础课/全校公共必修课 <input type="checkbox"/> 通识教育课 <input type="checkbox"/> 专业基础课 <input type="checkbox"/> 专业核心课/专业必修课 <input checked="" type="checkbox"/> 专业拓展课/专业选修课 <input type="checkbox"/> 其他_____					
*授课对象 (Target Students)		新闻传播学院广播电视新闻学专业本科生		*授课模式 (Mode of Instruction)		<input type="checkbox"/> 线上, 教学平台_____ <input checked="" type="checkbox"/> 线下 <input type="checkbox"/> 混合式 <input type="checkbox"/> 其他 <input type="checkbox"/> 实践类 (70%以上学时深入基层) _	
*开课院系 (School)		新闻传播学院		*授课语言 (Language of Instruction)		<input checked="" type="checkbox"/> 中文 <input type="checkbox"/> 全外语_____ <input type="checkbox"/> 双语: 中文+_____ (外语讲授不低于50%)	
*授课教师信息 (Teacher Information)		课程负责人姓名及简介		文先军, 硕士, 讲师。近年研究欧洲作者电影, 著有《小丑的狂欢与孤寂——费里尼导演作品研究》(光明日报出版社, 2022年3月)			
		团队成员姓名及简介					
学习目标 (Learning Outcomes)							
*考核方式 (Grading)		1、平时作业: 为一部已发行的故事片写出故事大纲。第八周课堂内交纸质版, 占总成绩30%。2、期末考核(课下论文, 根据个人能力与兴趣二选一): 选用课程介绍的任何一种剧作结构, 分析一部影片的故事结构, 4000字以上。构思一部剧情短片(15分钟左右), 写出文学剧本。第十六周课堂内交纸质版, 占总成绩70%。					
<b>*课程教学计划 (Teaching Plan) 填写规范化要求见附件</b>							
周次	周学时	其中					教学内容摘要 (必含章节名称、讲述的内容提要、实验的名称、教学方法、课堂讨论的题目、阅读文献参考书目及作业等)
		讲授	实验课	习题课	课程讨论	其他环节	
第一周	2	2					第一章 课程介绍  第一节 课程内容 一、故事片剧本创作, 不涉及纪录片与电视剧

					<p>二、讲授内容：</p> <p>1、剧作规范与程序：格式与文字要求，故事梗概、故事大纲、文学剧本</p> <p>2、故事元素：动作、情节、情境、主题、主人公、人物关系</p> <p>3、剧作结构：情节性故事（3幕、15节拍和英雄旅程）</p> <p>三、参考书目</p> <p>四、必读剧本、小说与必看影片</p> <p>1、剧本：《公寓春光》（比利·怀尔德），《道路》（费里尼）</p> <p>2、小说：《变形记》（卡夫卡、李文俊译）</p> <p>3、影片：《诗》《甜蜜的生活》《八部半》《朱丽叶的精灵》《唐人街》《塞尔玛与露易丝》《教父1》《公寓春光》《空军一号》《冰雪奇缘2》《管弦乐队的排练》《公路之王》《镜子》《浪荡儿》</p> <p>五、平时作业与考核方式</p> <p>1、平时作业</p> <p>2、考核（课下论文，二选一）</p> <p>第二章 剧本规范与写作程序</p> <p>一、文学剧本格式</p> <p>1、以场（scene）为单位。俗称“一场戏”。</p> <p>2、场景名称单独成行：序号，地点，内景或（和）外景，日或夜、晨、昏。</p> <p>3、场景名称下面以自然段形式描写场景内容。</p> <p>二、剧作结构单位</p> <p>1、场景：在统一的地点和延续的时间内发生的事件。可以是一件小规模的事件，也可能是多件，还可能只是一件事的局部。</p> <p>教学方法：讲授          阅读文献/讨论题目/作业：阅读费里尼剧本《道路》、看电影《诗》</p>
第二周	2	2			<p>第二章 剧本规范与写作程序</p> <p>二、剧作结构单位</p> <p>2、潜在的结构单位：序列（sequence）或段落（episode），幕（act）。</p> <p>3、多个场景构成序列。序列是一个完整的中等规模的事件。</p> <p>4、序列概念，在电影理论上，至今没有形成明确、统一的内涵与外延。</p> <p>①序列剧作法：勾勒出序列在电影技术发展史上的起源以及作为剧作单位（艺术结构）的发展过程，并明确一部常规电影基本由8个序列构成。【美国电影学院首任院长弗兰克·丹尼尔首倡，哥伦比</p>

					<p>亚大学、南加州大学和查普曼大学开设该课程】</p> <p>②序列之间存在严格的因果关系，因此每个序列在故事中的次序是唯一的。如果这些中型事件之间不存在严格的因果关系，顺序调整后不影响故事的发展与表意，那么，这些中型事件单位属于段落。</p> <p>③sequence: a set of events, actions, numbers, etc. which have a particular order and which lead to a particular result. 《牛津高阶英汉词典》（第9版）P1948。</p> <p>④episode: an event, a situation, or a period of time in sb's life, a novel, etc. that is important or interesting in some way. 《牛津高阶英汉词典》（第9版）P714。</p> <p>5、幕</p> <p>①由多个序列构成，形成一个大型事件。事件的变化使人物的外在处境、内心状态发生剧烈的变化。</p> <p>②一部常规电影基本由三幕构成。《序列剧作法》指出有声电影出现初期引进、借鉴戏剧幕结构的历史。</p> <p>③悉德·菲尔德对电影幕结构及其功能进行系统总结，在电影创作与理论界获得普遍的认可。建置（setup），冲突（confrontation）与解决（resolution）。</p> <p>三、电影剧本与话剧剧本的结构区别</p> <p>1、话剧剧本单位：幕（标明），场（标明），场面（不标明）。</p> <p>2、故事片剧本单位：幕（不标明），序列、段落（不标明），场景（标明）。</p> <p>四、剧本文字风格</p> <p>1、描绘精确的画面：形象与动作。陈述句式，陈述事实（物与动作）。不直接判断（判断句）与抒情（感叹句），创作者的态度和情感潜藏在形象内。</p> <p>2、现在进行时态。</p> <p>3、第三人称。</p> <p>4、名词、动词、数量词主宰，具体形象的形容词、副词。</p> <p>五、剧本创作程序</p> <p>1、故事梗概（synopsis）</p> <p>教学方法：讲授          阅读文献/讨论题目/作业：观看影片《唐人街》</p>
第三周	2	2			<p>第二章 剧本规范与写作程序</p> <p>五、剧本创作程序</p> <p>2、故事大纲（分场景剧本 treatment）</p> <p>3、文学剧本（screenplay）</p> <p>六、故事梗概</p> <p>1、国内审查故事梗概的要求          电影剧本（梗概）备案、电影片管理规定</p> <p>第二章 电影剧本（梗概）备案</p>

					<p>第五条 持有《摄制电影许可证》的电影制片单位和在地市级以上工商部门注册登记的各类影视文化单位（以下简称影视文化单位）摄制电影片，应在拍摄前将电影剧本（梗概）送广电总局或相应的实行属地审查的省级广电部门备案。联合摄制电影片的，应当由其中的一个单位提前办理备案手续。</p> <p>第六条 办理电影剧本（梗概）备案手续，应当提供下列材料：</p> <p>（一）拟拍摄影片的备案报告；</p> <p>（二）不少于一千字的电影剧情梗概一份。凡影片主要人物和情节涉及外交、民族、宗教、军事、公安、司法、历史名人和文化名人等方面内容的（以下简称特殊题材影片），需提供电影文学剧本一式三份，并要征求省级或中央、国家机关相关主管部门的意见；</p> <p>（三）电影剧本（梗概）版权的协议（授权）书；</p> <p>（四）影视文化单位申请领取《摄制电影片许可证（单片）》，需向广电总局提供本单位营业执照副本及填报《摄制电影片许可证（单片）》申请书。</p> <p>国家广播电影电视总局令（第 52 号） 国家广播电影电视总局局长：王太华</p> <p style="text-align: right;">二〇〇六年五月二十二日</p> <p>2、编剧史建全关于 90 分钟电影故事梗概的规定</p> <p>①看完一部电影，默背一遍，按照电影中的故事结构、顺序完整地讲述下来，默写，即为故事梗概。</p> <p>②A4 纸，小四号字，标准空行，空格。</p> <p>③电影名称</p> <p>④电影人物（三四个主要人物）</p> <p>⑤一页半到两页半</p> <p>⑥故事主题、故事走向、主要人物关系</p> <p>⑦梗概初稿获得认同后，扩展至 11、12 页（故事大纲）。</p> <p>⑧ 1×4，发展为文学剧本。40 页左右，25,000-30,000 字</p> <p>⑨一页纸平均拍摄时间为两分钟多一点【《编剧手工艺》，P30-31】</p> <p>3、关于故事梗概的定义与要求</p> <p>①故事梗概：关于故事情节的简洁的文字陈述。功能在于构建合理的情节、明确的人物关系和具有个性的主人公。往往一句话就是对一个事件、一场戏的概括。</p> <p>②故事梗概是完整构思的初步结果。</p> <p>③由对一个一个小型事件的简洁陈述构成。没有描写细节、台词的句子。</p> <p>七、故事大纲</p> <p>1、为小型事件寻找恰当的场景。符合逻辑，能够为事件的精神内核找到准确的造型。</p> <p>2、确定事件的功能与次序，（增删、排列）。明确场与场之间的关系，构建序列（段落）和幕结构。建立精密的逻辑之网。</p> <p>八、文学剧本</p> <p>1、在故事大纲的基础上描写细节，使场景内容丰富饱满：人物心理活动真实清晰，动作细腻完整，气氛强烈。</p>
--	--	--	--	--	--

						<p>2、中文，A4纸，小四号字，标准空行，空格。一页纸平均拍摄时间为两分钟多一点。</p> <p>英文，一页纸平均拍摄时间为一分钟。</p> <p>九、编剧方式</p> <p>1、个人创作适合作者电影（auteur film）</p> <p>2、集体创作适合类型电影（genre film）</p> <p>教学方法：讲授</p> <p>阅读文献/讨论题目/作业：阅读《诗学》第7、8章，</p>
第四周	2	2				<p>第三章 故事元素：动作</p> <p>一、故事 story：一系列相互关联的事件在时空中的组合。</p> <p>二、动作 action</p> <p>1、构成事件的最小单位。西方文艺理论基本不将动作、事件和情节截然分开，有时混用。</p> <p>2、在动机（motive）推动下，为达到具体目标而实施的完整行为过程。</p> <p>3、动机可能被实施者意识到（自由意志），也可能意识不到（潜意识），都是具体存在的心理内容。</p> <p>4、完整：开始，发展和结果。</p> <p>5、一个电影故事可以看成是一个最复杂的动作，由总动机推动。总动机可以划分出不同的小动机，由不可再细分的小动机推动的行为过程即为事件的最小单位。</p> <p>三、动作的分类</p> <p>1、戏剧性动作</p> <p>①有具体动机。</p> <p>②实施过程中遇到来自外部或内部的阻碍力量（反动作），形成冲突。</p> <p>③结果与预期目标不同，是动机和阻碍力量的综合。</p> <p>④结果导致施动者内心状态和（或）外在处境的改变。</p> <p>2、日常性活动</p> <p>①缺乏具体强大的动机，受习惯心理或外部情势支配。</p> <p>②没有遇到阻碍力量，或者遇到阻碍时只是顺应这种力量。不产生冲突。</p> <p>③结果一成不变，或者动作中途放弃无果而终，亦或被阻碍力量完全控制。</p> <p>④结果基本不改变施动者的内心状态和外在处境。</p> <p>教学方法：讲授</p> <p>阅读文献/讨论题目/作业：阅读《美学》（第一卷）第三章 B 理想的定性二、动作或情节</p>

第五周	2	2				<p>第三章 故事元素：动作</p> <p>四、动作的性质</p> <p>1、三位一体：心理动作、肢体动作与言语动作。心理动作是根本。后两者是心理动作的外化。</p> <p>2、戏剧性动作+戏剧性反动=发展性事件(event, incident)。不可逆转，状态被改变，事件必须在时间中进行。</p> <p>3、日常性活动+日常性活动=状态性事件(state)。可重复，状态稳定，时间是一种形式。</p> <p>第四章 故事元素：情节</p> <p>一、情节与故事的区别</p> <p>1、直到目前，混淆故事与情节的观念还在电影创作及理论界普遍存在。</p> <p>2、《韦氏新世界大学生词典》和《牛津高阶英汉双解词典》的解释：Plot: the arrangement of the incidents in a play, novel, narrative poem, etc. (Webster: 3, 1038); the series of events that form the story of a novel, play, film/movie(Oxford: 9, 1628).</p> <p>3、J·H·劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》关于情节的观念：主人公在动机驱使下为追求特定目标而实施的一系列动作，是故事的内部事件。（中国电影出版社 1999 版，第 249 页。）</p> <p>4、关于情节的完整观念：受目的论因果关系支配，是关于人的精神发展的原型观念，包括主体，目的，行动，自我否定，结果等要素。</p> <p>二、情节至上论</p> <p>亚里士多德将情节视作悲剧的首要的成分，开启情节至上论。悲剧是对一个严肃、完整、有一定时间长度的行动的摹仿，包括情节、性格、思想、言语、唱段和戏景六个成分。情节指事件的组合，是最重要的成分。亚里士多德《诗学》，商务印书馆 2017 年版，第六章，第 64-65 页。</p> <p>三、情节一元论</p> <p>1、E. M. 福斯特区分故事与情节：故事是对一系列按时序排列的事件的叙述，情节是对根据因果关系排列起来的事件的叙述。情节有了覆盖故事的可能性。《小说面面观》，上海译文出版社 2019 版，第 93 页。</p> <p>2、大卫·波德维尔：故事=表演出来的事件+推论出来的事件，情节=表演出来的事件+无关乎剧情的元素。大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森《电影艺术——形式与风格》（第 5 版），北京大学出版社 2003 版，第 82 页。故事被赶出影片文本，情节取而代之，情节一元论出笼。</p> <p>3、罗伯特·麦基：情节就是作者对事件的选择以及对其在时间中的设计。《故事——材质·结构·风格和银幕剧作原理》，天津人民出版社 2014 版，第 42 页。情节一元论的另一种形式，将故事逐出影</p>
-----	---	---	--	--	--	--

					<p>片，等同于创作者构思中的素材。</p> <p>4、情节至上论是情节剧（melodrama）的理论基础。</p> <p>5、情节一元论在逻辑上违反同一律，在经验上缩小故事范围，使用反情节、非情节、非线性和散文化等含糊、否定性的词汇排斥以其他成分为主体构成的故事。</p> <p>四、次情节</p> <p>1、故事中除了主情节以外的其他情节。主人公可以是主情节的主人公，也可以不是；动机是独特的；过程完整，贯穿故事的大部分时间。</p> <p>2、主次情节是典型的类型故事结构。</p> <p>3、次情节甚至承担表达主题的功能。</p> <p>教学方法：讲授          阅读文献/讨论题目/作业：卡夫卡小说《变形记》</p>
第六周	2	2			<p>第五章 情境</p> <p>一、情境与环境的区别</p> <p>1、environment: ①the conditions that affect the behaviour and development of sb/sth; ②the physical conditions that sb/sth exists in. Oxford9, 713.</p> <p>2、环境: ①周围的地方; ②周围的情况和条件。《现代汉语词典》第5版, 第594页。</p> <p>3、情境: 主人公所处的环境和情况, 对主人公形成定向的推动力, 激发动机、迫使其作出反应动作。主要由他人主导的事件和主人公在故事开始前已经完成的事件构成, 是故事的外部事件。也包括一些静态的条件。这些都是主人公不能控制的、异己的力量。</p> <p>(参考: 黑格尔《美学》(第一卷), 商务印书馆1991版, 第253-254页。萨特《提倡一种处境剧》(《萨特文集8文论卷I》), 人民文学出版社2019年版, 第462-464页。J.H. 劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》, 中国电影出版社1999版, 第249页、第254页。谭霏生《戏剧本体论》, 北京大学出版社2009版, 第106-107页。)</p> <p>二、情境的正确英文 situation</p> <p>1、situation: all the circumstances and things that are happening at a particular time and in a particular place. Oxford 9, 2010. any significant combination of circumstances developing in the course of a novel, play, etc. Webster 3, 1255.</p> <p>2、circumstance: the conditions and facts that are connected with and affect a situation, an event or an action. Oxford 9, 366.</p> <p>3、context: ①the situation in which sth happens and that helps you to understand it; ② the words that come just before and after a word, phrase or statement and help you to understand</p>

					<p>its meaning. Oxford 9, 456.</p> <p>三、情境理论的发展过程</p> <p>1、狄德罗：严肃喜剧（正剧），人物性格要根据情境来决定。《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 179 页。</p> <p>2、黑格尔：一般的世界情况、情境与动作或情节三个阶段。一般的世界情况实质是情境的抽象形式。情境是具有定性的环境和情况。《美学》（第一卷），朱光潜译，商务出版社 1991 年版，第 227-311 页。</p> <p>教学方法：讲授</p> <p>阅读文献/讨论题目/作业：阅读萨特戏剧《隔离审讯》，交期中作业</p>
第七周	2	2			<p>第五章 情境</p> <p>三、情境理论的发展过程</p> <p>3、萨特：用情境剧代替性格剧，让人物在普遍、极端的情境中自由选择。</p> <p>4、劳逊：内部事件是主人公与环境之间的直接冲突；外部事件表现出社会力量的强固，构成主人公的意志所必须面对的障碍。《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，第 254 页。</p> <p>5、斯坦尼斯拉夫斯基：在指导表演的过程中，一方面注重对动作和情感的逻辑分析，另一方面强调对规定情境的把握，两者结合才能使演员体验到角色的精神生活，在下意识的状态下完成表演。他的实践为关于情境的思辨提供了经验的证明。</p> <p>6、谭霈生（《论戏剧性》《戏剧本体论》《电影美学基础》）：1，戏剧（故事）的逻辑：情境——动机——情节，将情境与情节等同是常识性的错误；2，情境本体论；3，情境构成元素（具体的时空+特定的人物关系+具有影响的事件）。</p> <p>四、情境的类型</p> <p>1、他人主导的外在情境：阻碍性的，促成性的。</p> <p>2、内外交融的情境：情绪、情感与环境和谐一致的意境。</p> <p>3、潜意识投射产生的表现性情境。</p> <p>五、情节与情境在故事中的比例</p> <p>1、情节&gt;情境 情节性故事 类型电影</p> <p>2、情境&gt;情节 情境性故事 作者电影</p> <p>3、情节=情境 类型电影与作者电影的融合</p> <p>教学方法：讲授</p> <p>阅读文献/讨论题目/作业：费里尼电影《浪荡儿》《阿玛柯德》</p>

第八周	2	2		<p>第六章 故事元素：主题</p> <p>一、中文中主题的日常内涵</p> <p>1、泛指谈话、文件、会议等的主要内容。《现代汉语词典》（第5版）1780。</p> <p>2、文学、艺术作品中所表现的中心思想，是作品思想内容的核心。《现代汉语词典》1780。</p> <p>3、美术中，主题有时又指作品中的各种特征鲜明的具体造型因素。《辞海》</p> <p>4、音乐术语。指乐曲中具有特征的、并处于显著地位的旋律；它表现一完整或相对完整的音乐思想，为乐曲的核心，亦为其结构与发展的基本要素。有些乐曲往往含有若干主题。《辞海》（1999年缩印版）3411。</p> <p>二、英文中 theme 的日常内涵</p> <p>1、the subject or main idea in a talk, piece of writing or work of art. 《牛津高阶汉英双解词典》第9版 2239</p> <p>2、(music) a short tune that is repeated and developed in a piece of music. 《牛津高阶汉英双解词典》第9版 2239</p> <p>三、英文中表达主题的词汇</p> <p>前提 (premise)、论题 (thesis)、基本思想 (root idea)、中心思想 (central idea)、目标 (goal)、对象 (aim)、驱动力 (driving force)、话题 (subject)、目的 (purpose)、计划 (plan)、线索 (clue)、基本情感 (basic emotion) 等都是指同一个东西。拉约什·埃格里《编剧的艺术》2</p> <p>四、美术作品的主题是可见的：八大山人、吴冠中、拉斐尔作品分析</p> <p>五、音乐作品的主题是可听的：《梁祝小提琴协奏曲》主题分析</p> <p>六、悉德·菲尔德《电影剧本写作基础》关于主题的观念</p> <p>1、主题由两部分构成：人物+动作（18）</p> <p>2、人物：需求（动机），动作即是人物。</p> <p>3、动作：有形的，情绪的（内心的）（25）。</p> <p>七、J.H. 劳逊：基础观念与基础动作</p> <p>1、剧作家以一个基础观念作出发点（229）。但是一个思想——无论它完整到什么程度——本身总是没有戏剧性的（224）。</p> <p>2、要寻找一个能表现这个基础观念的动作。这个动作是全剧最基本的动作；它发生在高潮阶段，是全剧发展的边界（230）。</p> <p>八、关于故事片主题的完整理解</p> <p>1、电影的主题是可见的，一种存在于故事中的元素。</p> <p>2、对于情节性故事来说，它是被主人公的总动机推动的基础动作，具有把所有动作（事件）组织成故事的功能，是故事的核心元素，主题只能由动词来概括。</p> <p>3、对于情境性故事来说，它是他人事件中的核心动作，一般会以重复或类似的方式反复出现。</p>
-----	---	---	--	--

					<p>教学方法：讲授</p> <p>阅读文献/讨论题目/作业：阅读《戏剧与电影的剧作理论与技巧》上卷第三部第三章从高潮看统一性</p>
第九周	2	2			<p>第七章 故事元素：人物</p> <p>一、故事片人物的基本特征</p> <p>1、人物是动作的心理源泉。情境为动作提供契机，人物为动作提供心理驱动力。动作的合情理性在于人物的真实性。</p> <p>2、现实生活中的人是不能被完全认识的自在之物，而电影人物是作者设计出来的清晰的有限生命体。一般而言，电影人物的有限性更甚于小说、戏剧人物。</p> <p>二、性格</p> <p>1、在对人、对事的态度和行为方式上所表现出来的心理特点。《现代汉语词典》第5版，1528。</p> <p>2、personality: the various aspects of a person's character that combine to make them different from other people. Oxford 9, 1584.</p> <p>3、各种心理成分（形式与特定内容）的有机组合，形成统一体（自我）。每种成分在统一体中所占的比重是不一样的，它们之间存在有机的关系。</p> <p>4、人物形象是作者对某种或某几种心理形式及其发展过程的凝神观照，并将它们之间的关系清晰地展示出来。</p> <p>5、人类对自我心理的认知不断发展，一定阶段的认知革新使人类洗心革面，深刻改变当时的精神活动。</p> <p>教学方法：讲授</p> <p>阅读文献/讨论题目/作业：观看电影《八又二分之一》《朱丽叶的精灵》</p>
第十周	2	2			<p>三、荣格分析心理学心理结构理论</p> <p>1、心理结构：意识（理智、情感，感觉和直觉），潜意识（个体潜意识，情结 complex；集体潜意识，原型 archetype）。意识自我（ego），自性（self）。</p> <p>2、心理类型：内倾，外倾。</p> <p>3、潜意识对意识的关系：补偿，破坏与分裂。</p> <p>四、电影人物心理的发展规律与基本要求</p> <p>1、从单一的类型化人物到复杂的个性化人物是各种叙事艺术发展的共同特征。这种历时性的区别在各种叙事艺术的不同类型中也共时性地存在。</p> <p>2、两种心理成分矛盾性地共存是当代优秀故事片的普遍现象。</p> <p>3、每一种心理成分以动机的形式表现出来，处在发展变化之中。自觉动机，不自觉动机。不自觉动机取代自觉动机，人物最终产生根本性的变化，称为“人物弧光”（character arc）。</p>

					<p>4、人物除了具有追求欲望目标的动机、能力和意志外，还存在阻碍完成这一任务的心理缺陷。在情节发展过程中，人物必须完成心理治愈的任务。</p> <p>5、性格显现在身体上，心理活动外化为动作，透明的人。</p> <p>五、主人公的分类</p> <p>1、单一主人公</p> <p>2、复合主人公：单一主人公的量的扩大，动机、行为与结果相同。</p> <p>3、多重主人公：动机不同。</p> <p>六、情节性故事中的主人公特征</p> <p>1、主人公是主动性的人物，具有能力和意志达到动机设定的目标。</p> <p>2、主人公必须具有自觉的动机，还可以有一个不自觉的动机。</p> <p>3、主人公有缺陷，严重影响他（她）完成任务。</p> <p>4、实现动机即完成情节是设计人物性格的目的与界限。</p> <p>教学方法：讲授          阅读文献/讨论题目/作业：观看影片《教父1》，理清人物关系与人物功能</p>
第十一周	2	2			<p>第七章 故事元素：人物</p> <p>七、情境性故事的主人公特征</p> <p>1、往往是被动性的人物，缺乏实现动机的能力与意志，屈服于情境的力量。</p> <p>2、没有动机，成为情境的旁观者、叙事者。</p> <p>3、作为外在情境的被压迫者，为了突出情境的性质，人物可能是扁平、类型化；当其心理成分外化为主观情境时，人物可能是极其复杂的。</p> <p>八、次要人物</p> <p>1、作为情境力量的执行者，敌手及其同伙。</p> <p>2、推动情节发展的帮手，导师（启示使命，赐予能力）、情人（阿尼玛或阿尼姆斯，治愈心理创伤）、阴影（暴露心理缺陷）和伙伴（提供技术和力量支持）。</p> <p>外化主人公心理内容的手段。</p> <p>3、主人公与次要人物结成特定、具体的人物关系。人物关系既反映情境的性质和范围，又体现主人公实现动机的难易程度。人物关系网一般在第一幕中建立起来。</p> <p>4、次要人物一般是心理内容单一的功能性人物。</p> <p>5、敌手与帮手身份与功能的反转能引起巨大的戏剧张力和悬念。</p> <p>教学方法：讲授          阅读文献/讨论题目/作业：观看影片《桃色公寓》</p>

第十二周	2	2			<p>第八章 故事结构：悉德·菲尔德三幕剧作法（以比利·怀尔德《桃色公寓》为例）</p> <p>一、类型片剧作范式（paradigm）</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1、编剧发现——故事开发人作为标准——培训、出版推广。</li> <li>2、逻辑框架，价值体系，表达机制。</li> <li>3、元电影（metacinema）理论：电影创作发生在电影史之内，受到相关作品的影响。</li> </ol> <p>二、情节结构</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1、次情节（subplot）：①主情节之外的情节；②实施者可以是主情节的主人公，也可以是其他次要人物；③必须由动机（自觉的或不自觉的）驱动；④必须绵延于故事的大多数时间内。</li> <li>2、情节点（plot point）：①情节内的重要事件，足以改变人物心理和（或）情境状态，影响情节发展的方向；②一部正常长度（120分钟）的类型片，需要10-15个情节点。</li> </ol> <p>三、悉德·菲尔德三幕剧作范式的提出与流行</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1、悉德·菲尔德（Syd field）宣称他在1970年代中期在洛杉矶Sherwood Oaks 实验学院教学时明确提出三幕范式。（大卫·波德维尔《好莱坞的叙事方法》P320）</li> <li>2、三幕结构在1980年代后公开流行。（同上P15）</li> <li>3、《电影剧本写作基础》（钟大丰、鲍玉珩译），《电影编剧创作指南》（魏枫译），《电影剧作问题攻略》（钟大丰、鲍玉珩译），北京联合出版公司。</li> </ol> <p>四、三幕结构：建置（set-up）、对抗（confrontation）与结局（resolution）。</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1、第一幕，建置，长度大约20至30页，从开场镜头或段落开始，一直发展到情节点I（激励事件 encouraging incident、干扰事件 disturbing incident）。</li> <li>2、第二幕，对抗，长度大约50到60页，从情节点I的结尾处开始至情节点II的结尾处。</li> <li>3、第三幕，结局，长度大约20至30页，从情节点II的结尾处一直到终点。</li> <li>4、四元素：结尾、开端、情节点I、情节点II，是电影剧本的结构基础。</li> </ol> <p>五、第一幕范式</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1、介绍主要人物，确立人物关系，设置戏剧前提（premise）。</li> <li>2、前10页：戏剧性前提（故事是关于什么的）？主要人物是谁？戏剧性情境，发生动作的周围环境。</li> <li>3、第2个10页：扩展主要人物，他的人物关系；或许呈现他一天的日常生活。</li> <li>第3个10页：引导至情节点I。</li> </ol> <p>六、《桃色公寓》第一幕结构分析</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1、0-11' 54' '，上班，加班，回家，寇克比和西尔维亚离开，晚餐，看电视，睡觉。主人公，升职与男女关系。</li> </ol>
------	---	---	--	--	--

					<p>2、23' 50' '，把公寓借给多比契，露宿公园；电梯遇见弗兰；协商借让的时间。扩展人物关系，透露他对弗兰的好感。</p> <p>3、35' 20' '，把公寓借给谢尔德瑞克，约会弗兰。情节点 I 的理想位置在 32' 处（按 125 分钟片长计算），偏离两分钟。</p> <p>七、第二幕范式</p> <p>1、通过精确界定主要人物的动机进入第二幕。</p> <p>2、为阻止这个动机制造各种障碍。</p> <p>3、找到“中间点”事件，将第二幕分拆成两个相互独立的单元。中间点最好发生在 60 页左右，将第二幕分拆成两个 30 页左右的单元。</p> <p>4、整个第二幕的主题是对抗，但是前、后半部分都有自身的次级主题。</p> <p>5、情节点 I、中间点和情节点 II 是第二幕的桥墩。</p> <p>6、前半部分</p> <p>①建立次级主题。</p> <p>②确定紧要关头 I（pinch I）。它发生在剧本第 45 页左右，确保情节沿着主题运行到中间点。</p> <p>八、《桃色公寓》第二幕前半部分分析</p> <p>1、45'，紧要关头 I，伯德还给谢尔德瑞克化妆盒，提醒他镜面是破的。理想位置 47' 处。</p> <p>2、62'，中间点，弗兰吞药自杀。符合理想位置。</p> <p>3、次级主题：发现弗兰与谢尔德瑞克的关系。</p> <p>九、第二幕后半部分结构范式</p> <p>1、建立次级主题。</p> <p>2、确定紧要关头 II（pinch II），发生在剧本第 75 页左右，保证情节运行到情节点 II。</p> <p>十、《桃色公寓》第二幕后半部分结构分析</p> <p>1、76'，紧要关头 II，医生告诫伯德要堂堂正正做人（be a mensch）。理想位置 78'。</p> <p>2、95'，情节点 II，伯德叮嘱弗兰不要再自残，弗兰说：“谁还会在乎我呢？”，伯德回答：“我会”。理想位置 94' 处。</p> <p>3、次级主题：伯德关爱弗兰。</p> <p>教学方法：讲授          阅读文献/讨论题目/作业：观看影片《芬奇》</p>
第十三周	2	2			<p>第八章 故事结构：悉德·菲尔德三幕剧作法（以比利·怀尔德《桃色公寓》为例）</p> <p>十一、第三幕范式</p> <p>1、结局不是故事的结尾，而是对遗留问题的解决方案。</p> <p>2、第三幕需要一两个（甚至三个）情节点。</p> <p>十二、《桃色公寓》第三幕结构分析</p> <p>1、遗留问题：①如果谢尔德瑞克离婚，弗兰会接受他吗？②伯德在失去爱情的前提下，愿意放弃职位、堂堂正正做人吗？</p>

						<p>2、三次反转：弗兰吻伯德；弗兰重新接受谢尔德瑞克的追求；弗兰回到伯德身边。</p> <p>3、影片与剧本相比，增加6场戏。5场在这一幕，姐夫找弗兰。1场在第二幕后半部分，拒绝寇克比借房，为这5场做铺垫。</p> <p>第九章 故事结构：布莱克·斯奈德节拍表（以《芬奇》为例）</p> <p>一、简介：布莱克·施奈德（1957·10.3—2009·8·4），美国编剧、制片人。曾编剧《小鬼富豪》（Blank Check）、《核心家庭》（Nuclear Family）等。1989年开始职业生涯。2005年5月出版《救猫咪——电影编剧宝典》。</p> <p>二、结构范式与案例</p> <p>1. Opening Image, P1</p> <p>①影片基调、情绪、风格（类型与题材）。</p> <p>②视觉效果严峻荒凉，情绪低沉。</p> <p>场景性质非现实、科幻，汽车和孤单的男人是公路片的标配。</p> <p>2. Theme Stated, p1-5</p> <p>①关于主题的暗示。有人提出问题或作出陈述（通常针对主角）。</p> <p>②唐·麦克林（Don Mclean）民谣《美国派》，至5分20秒。</p> <p>3. Set-up, p1-10</p> <p>①主人公冒险前的正常生活情境，包括人物关系、生活目标和人物缺陷等。</p> <p>②至19分29秒，通过进超市找到狗粮、躲避飓风、洗澡、喂狗、扫描和传输数据给机器人，描述了芬奇生活的环境，介绍他和狗、机器人之间的关系，制造机器人的目的，以及他的身体状况（缺陷）。</p> <p>4. Catalyzer, p12</p> <p>①摧毁铺垫部分建构的情境。即激励事件。</p> <p>②19分29秒至21分50秒：飓风即将来临，持续40天左右。</p> <p>5. Debate, p12-25</p> <p>①主人公思考、权衡激励事件引发的问题，犹豫不决。</p> <p>第一幕结束，正题（thesis）。</p> <p>②芬奇很快拿定主意，23分钟处宣布动机——向旧金山方向逃亡。</p> <p>6. Break into Two, p25</p> <p>①主角必须积极主动地进入第二幕（反题，antithesis），做好了解决问题的准备。</p> <p>②加快数据传输，教会机器人走路，动身出发，28分49秒结束第一幕。</p> <p>7. B Story, p30</p> <p>①多数剧本的次情节是爱情故事。</p> <p>次情节承载电影主题。</p> <p>②杰夫从机器成长为主体，虽与爱情无关，但功能一致：治愈主人公的心理创伤或缺陷。</p> <p>它表达了影片的基本观念：将他人尊重为主体与目的，才可能产生信任与爱。</p>
--	--	--	--	--	--	--

					<p>第 29 分 28 秒开始，机器人主动提问，视角转变到以他为主。</p> <p>8. Fun and Games, p30-55</p> <p>①兑现曾经暗示的主题。 基调比其他部分轻松。 电影预告片的主要来源。</p> <p>②至 58 分 5 秒。 信任。</p> <p>教学方法：讲授</p> <p>阅读文献/讨论题目/作业：阅读《救猫咪·电影编剧宝典》第四章</p>
第十四周	2	2			<p>第九章 故事结构：布莱克·斯奈德节拍表（以《芬奇》为例）</p> <p>二、结构范式与案例</p> <p>9. Midpoint, p55</p> <p>①主人公命运表面上达到“巅峰”（伪胜利）或“低谷”（伪失败）。娱乐游戏部分结束，回到主情节，风险加大。</p> <p>②杰夫叫喊“San Francisco, here we come”，58 分 02 秒至 15 秒，回到逃亡情节。似乎胜利在望，光线转暗。</p> <p>10 . Bad Guys Close in, p55-75</p> <p>①内外的邪恶力量合力对付主角。</p> <p>②至 76 分钟，追踪的车辆将他们逼进隧道。芬奇病情加重，卧床。</p> <p>11. All is Lost, P75</p> <p>①表面看起来，主角彻底失败。 许多影片在此发生（精神导师）死亡事件，具有“死亡气息”（Whiff of Death）。</p> <p>②第 76 分钟，车顶挡板被挤碎。</p> <p>12. Dark Night of the Soul, p75-85</p> <p>①主人公对前一节拍的反应，找不到解决方案，绝望。 黎明前的黑暗。</p> <p>②讲述小姑娘被杀事件，持续到 83 分 42 秒。影片情绪降到最低点，人物眼中的世界毫无希望，不仅仅是个人。</p> <p>13 . Break into Three, P85</p> <p>①主次情节合并。主人公获得情人支持，受启发找到最终的解决方案。 进入第三幕合题（synthesis）。</p> <p>②杰夫驾车进入正常世界，至 87 分 29 秒。</p> <p>14. Finale , p85-110</p> <p>①主角完成转变。 解决第二幕遗留的问题。 建立新的情境。</p> <p>②芬奇临死前改变了自己。 杰夫能够胜任照顾狗的任务，帮助芬奇实现抵达金门大桥的愿望。 杰夫产生情感和梦，自主作出判断，获得了人的体验。</p> <p>15. Finale Image, p110</p>

					<p>①与开场画面形成强烈对比。</p> <p>②结束于 107 分钟 24 秒。正常的空气，阳光，花朵盛开，人们懂得相互关爱。</p> <p>三、总体特征</p> <p>1、相对于其他范式，BS2 的主人公模型显得脆弱，他（她）不具备单枪匹马或者领袖群伦战胜敌手的超能力，他（她）需要精神导师的启蒙或恋人的支持（次情节）；他对重大事件（激励事件、一无所有）的反应敏感而复杂（权衡、灵魂暗夜）。这一范式更契合当代人的生活与心理。</p> <p>2、第二幕，前半部分风格轻松，后半部分紧张。</p> <p>3、强调结构的统一和情绪、节奏的变化。</p> <p>教学方法：讲授</p> <p>阅读文献/讨论题目/作业：观看影片《冰雪奇缘 2》，阅读《作家之旅》下部旅途的各个阶段</p>
第十五周	2	2			<p>第十章 英雄旅程剧作结构（以《冰雪奇缘 2》为例）</p> <p>一、范式适合的故事片类型</p> <p>1、超级英雄片（superhero film）：①主人公具有超自然的力量，或者要完成超乎寻常的使命；②敌人也拥有超自然的力量；③超自然力量都有缺陷。（布莱克·斯奈德《救猫咪 ii：经典电影剧本探秘》233）</p> <p>2、奇幻电影（fantasy film）：①与现实世界无涉的幻想世界；②神奇惊险情节；③电影特技制造的视觉奇观。</p> <p>二、荣格在《转化的象征》中关于神话的心理学阐释</p> <p>1、神话不是原始人关于自然现象的解释，而是对心理现象的表达。</p> <p>2、大多数民族神话内容与结构的相似性或同一性，证明相同的心理内容与结构的存在。</p> <p>3、英雄神话源于太阳神话，是原始人关于自性化过程（individualization, 超越性功能 the transcendent function）的体验的表达。</p> <p>4、自性化：①屏息意识活动，让潜意识材料自动浮现；②辨析潜意识材料；③用意识（理性）吸收自性原型要求补偿的内容。</p> <p>三、约瑟夫·坎贝尔《千面英雄》</p> <p>1、启程：①历险的召唤；②拒绝召唤；③超自然的援助；④跨越第一个阈限；⑤鲸鱼之腹。</p> <p>2、启蒙：①考验之路；②遇到女神；③妖妇的诱惑；④与天父重新和好；⑤奉若神明；⑥最终的恩赐。</p> <p>3、归来：①拒绝回归；②借助魔法逃脱；③来自外界的解放；④跨越归来的阈限；⑤两个世界的主宰；⑥生活的自由。</p> <p>四、克里斯托弗·沃格勒《作家之旅》</p> <p>1、第一幕 分离：1，正常世界；2，冒险召唤；3，拒绝召唤；4，见导师；5，越过第一道边界。</p>

					<p>2、第二幕 前半部分（沦落）：6，考验、伙伴、敌人；7，接近最深的洞穴（第二道边界）；8，磨难（中间点）；后半部分（入会）：9，报酬；10，返回的路（被追杀）。</p> <p>3、第三幕 返回：11，复活（越过第三道边界）；12，携万能药回归（结局）。</p> <p>五、《冰雪奇缘 2》情节、主题及象征</p> <p>1、主情节（艾莎寻找自我身份）概念化倾向严重：对自然失衡的拟人化解释；找到自我身份的几何图示；找到自我身份与拯救阿伦戴尔之间的逻辑关系。</p> <p>2、次情节（克里斯托弗求爱）缺乏戏剧张力：动机与目标之间无实质性障碍，依靠频繁制造误会延宕时间，拼凑成情节。</p> <p>教学方法：讲授</p> <p>阅读文献/讨论题目/作业：阅读《作家之旅》下部旅途的各个阶段</p>
第十六周	2	2			<p>第十章 英雄旅程剧作结构（以《冰雪奇缘 2》为例）</p> <p>五、《冰雪奇缘 2》情节、主题及象征</p> <p>3、主题：基础动作（寻找自我身份），基础观念（通过自性化实现成长）。</p> <p>4、魔力，不受理智控制的本能冲动。在《1》结尾，被情感控制。《2》第一幕，艾莎感受到它的骚动。</p> <p>5、家族记忆。</p> <p>6、沉入潜意识。母亲河。被雾封锁的森林。</p> <p>7、太阳。人类理性的光芒。</p> <p>8、四。四大精灵。四种心理功能。精神。</p> <p>9、意识自我被潜意识材料征服的危险。</p> <p>六、结构分析</p> <p>1、第一阶段，英雄生活在正常环境里，认可并且眷恋这种生活。影片在这个阶段前添加了序幕，交代这个环境背后潜伏的危险；而且提前预告第二阶段。</p> <p>2、第二阶段，冒险召唤。激励事件发生，正常环境被打破，英雄必须踏上冒险的旅程。从心理学意义来说，主人公感知到潜意识要求补偿的信号。影片中这部分最初出现在第 8 分钟处，艾莎听到神秘的女声吟唱。在第一阶段进行到 13 分 47 秒时，艾莎再次听到呼唤。</p> <p>3、第三阶段，拒绝召唤。英雄不愿意离开故土。个体即使意识到必须改变当下的生活状态，最初也会被惰性牵制，排斥改变。影片从 15 分 2 秒到 22 分 10 秒，通过安娜安慰艾莎、艾莎回应呼唤和阿伦戴尔遭到精灵袭击的事件，显露艾莎的心理矛盾：一方面，不愿意改变目前的状态；另一方面，又预感到不得不外出冒险。</p> <p>4、第四阶段，见导师。精神导师将冒险的使命启示给英雄。地精帕比（Pabbie）充当艾莎的导师，预见到阿伦戴尔的未来。作为国王，艾莎只能负起拯救国家的责任。</p> <p>5、第五阶段，越过第一道边界。跨过边界，英雄就进入了非常世界，</p>

					<p>不能中途返回。艾莎带领大家穿过迷雾，走进森林。第一幕结束。</p> <p>6、第六阶段，经历考验，分清帮手和敌手。相当于个体辨识潜意识材料，找到需要补偿的内容。艾莎先后与风灵、诺桑德拉人及火灵和解。</p> <p>7、第七阶段，越过第二道边界，接近深渊。艾莎和安娜在父母的船只的遗骸里找到地图。</p> <p>8、第八阶段，鲸鱼之腹。这是冒险中经历核心磨难的阶段，情节的中点。艾莎几乎被水灵化身的冰马踩入海底。她征服冰马，闯入阿托哈兰冰川。</p> <p>9、第九阶段，获得报酬。艾莎成为第五元素，具有统一四大精灵的能力。基本完成自性化过程。</p> <p>10、第十阶段，拒绝回归。简化模式中这个阶段叫返回的路，英雄在返回正常世界的途中被敌人追杀。影片采用坎贝尔的模式。英雄完成自性化过程后，沉浸在极乐的狂喜中，不愿意回到世俗中冲淡这种感受、分散生命。影片没有沿袭这一内容，而是让艾莎进入潜意识过深，发现祖父的阴谋，被这股阴暗的力量冻僵。相当于她没有完全完成自性化过程，反而在最后阶段被潜意识材料吞噬了。第二幕结束。</p> <p>11、第十一阶段，来自外界的拯救。只有来自外界的力量才能打破英雄远离尘嚣的圆满自足状态，将他带回尘世。安娜修正家族的错误，唤醒艾莎。</p> <p>12、第十二阶段，跨越归来的边界。艾莎运用被精神掌控的魔力截住涌向阿伦戴尔的洪水，挽救了人民。</p> <p>13、第十三阶段，两个世界的主宰。实现自性化的个体既充实了意识自我，又能对自性保持开放的态度。艾莎让出阿伦戴尔王位，成为诺桑德拉人的首领；安娜继承阿伦戴尔王位。森林是潜意识领域的王国，阿伦戴尔是意识领域的王国。</p> <p>14、第十四阶段，生活的自由。英雄能够自由活跃于这两个领域。艾莎接到安娜的邀请，在四大精灵的陪伴下，造访故国。终场画面她骑着冰马驰骋于辽阔无垠的冰面。第三幕结束。</p> <p>教学方法：讲授          阅读文献/讨论题目/作业：交期末论文或文学剧本</p>
总计					（教学方法包含讲授法、专题研讨、案例教学、视频教学、课堂汇报、课后实践等）
备注（Notes）					