

★ 岭南民俗文化研究丛书

ZHONGGUO YUJING XIADE YINGSHI WENBEN CHUANGZUO

中国语境下的

影视文本创作

罗宏◎著



中国出版集团



世界图书出版公司

科

广州大学民俗文化研究中心

中国语境下的 影视文本创作

罗 宏 著



中国出版集团

世界图书出版公司

广州·上海·西安·北京

图书在版编目(CIP)数据

中国语境下的影视文本创作 / 罗宏著. —广州: 世界图书出版
广东有限公司, 2014. 1

(岭南俗文化研究丛书 / 刘晓明主编)

ISBN 978-7-5100-7278-9

I. ①中… II. ①罗… III. ①电影文学剧本—文学创作—中国
②电视文学剧本—文学创作—中国 IV. ①I235.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 308982 号

中国语境下的影视文本创作

责任编辑 杨力军

封面设计 

出版发行 世界图书出版广东有限公司

地 址 广州市新港西路大江冲 25 号

印 刷 广州市佳盛印刷有限公司

规 格 880mm×1230mm 1/32

印 张 7

字 数 180 千字

版 次 2014 年 1 月第 1 版 2014 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5100-7278-9/I · 0296

定 价 28.00 元

版权所有, 翻印必究

作者简介

罗宏，南京大学文学硕士毕业，现为广州大学教授，广州市优秀专家、评论家、作家，发表论著、论文数百万字，创作影视作品约四百集，获国家、省、市政府奖十余项。

策划编辑：陈 洁
责任编辑：杨力军
封面设计：田野艺人



目录

CONTENTS

代序	1
●面对实实在在的问题	1
入门之道	6
●影视创作的雇佣性	6
●遗憾与妥协	10
●戴着镣铐跳舞	14
●方法的依循	17
策划之道	21
●关于策划	21
●策划的几种类型	23
●影视策划的基本点	29
●策划中的建构能力	32
●策划中的创新问题	34
●策划文本的表述策略	40
撰稿之道	47
●撰稿人的功能与理性思维	47
●解说词不是全部	51
●镜头感与蒙太奇	54
●撰稿的结构能力	59
●怎样形成结构能力	63
●话说纵向结构	65
●开头和结尾	67
●同期声的处理	71

●人物采访	74
●淡化体裁意识	77
编剧之道	80
●影视剧本与小说	80
●看法决定写法	84
●影视编剧的任务	89
●从悬念性的故事出发	94
●说说悬念叙事	98
●编剧的选材路径	103
●影视剧创作的创意	107
●编剧中的真与假	110
●图解式编剧	116
●技术式编剧	122
●艺术式编剧	128
●人物	131
●事件	137
●人物与事件的关系	142
●结构	146
●台词	151
附录一 影视评论	156
附录二 创作案例	182



●面对实实在在的问题

随着学科建设的拓展,我被安排对戏剧影视专业的研究生讲授一些影视文本创作的课程。其实也可以找一些教程照本宣科。但是我对照本宣科地教授那些教程的效果抱有怀疑。不是这些教程讲述的知识不能成立,也不是这些教程介绍的知识不够系统全面,而是因为这些教程只是一般地考虑到影视创作应该掌握的知识和技巧,从而尽可能全面地将其罗列出来,希望学习者全面掌握,而对学习者尤其初学者如何掌握这些知识并将其运用到实践中去缺乏必要的引导。我们的教程假定学习者只是学知识的人而不是运用知识进行影视创作的人。这就是问题所在。我认为,如果有关影视创作的知识传授的仅仅是知识本身,而不是可以运用到实践中的知识是非常具有讽刺意味的。我主张影视创作的知识是应该在创作中能够生效的知识。这也是我在教学中的着力点。

在传统教材的教授下,往往形成这样的局面,学习者可能了解了不少影视创作的常识,但是一旦运用到实际的影视创作中就发现,这些书本知识和实践之间有很大的落差,然而如何有针对性地运用这些书本知识依然是不得要领。现行影视写作的教程假想了一个理想化的、普世性的影视创作情境,也就是说,教程提供的创作知识或技巧是在一个有利于创作者展示自己创作追求的创作环境下才能充分实现的。但实际上,影视创作情境恰恰是非理想化的。尤其是在中国的现实生活中,非理想化的创作情境是最普遍的现实。如何在受到种种制约的条件下创作恰恰是创作者需要解答的问题,可是教科书却普遍缺乏这方面的阐释。影视创作的方法或规



范可谓繁多,涉及创作的方方面面,针对性很强,各种方法之间也涉及一个如何协调的问题。学习者尤其是初学者要将这些创作规范转化为创作能力除了实践,还有必要进行引导,使之知道在实际创作中经常会碰到哪些困惑,如何有的放矢地运用这些规范。而我们的教程只是满足于展列这些创作的常识,在如何运用方面却鲜有提示,就像一个超市,商品琳琅满目,可是面对实际如何选择和运用商品却没有交代,购买者进了商店也往往一头雾水。总之,我们的教程满足于陈列知识只满足于让学习者记住这些知识,然而对于创作中如何运用和掌握这些知识,创作中会出现哪些主要的困惑,以及如何应对却出现了阐释的缺席。所以,按照教科书培养出来的学生,到实践中是很难适应的。

我还有些固执地认为,那些以理想化的创作情境为立论支撑的教程,有一种对理论体系性以及严密性的过度痴情,编写者过分追求一种抽象化、逻辑化的理论形态的完美,却往往脱离现实的实际。按马克思的话说就是以批判武器的建构取代了对武器批判的求索。成全的是学者的所谓学术成果的自身形态完善,至于对影视创作中问题的解决有多少成效有多少就顾不得了。更进一步说,我对学术界脱离实际地过度注重理论形态的所谓完美性建构一直持怀疑态度,甚至认为相当大的一部分人文学科理论著述都是脱离实际的理性想象,都是缺乏实践效能的凭空杜撰,都是一种炫耀理性推理能力和知识积累的学术游戏。我不愿为这种学术风气愈演愈烈。我希望自己的理性阐释能够从实际出发,面对实实在在的问题,提供一些解决问题的应对路径。因此,也就有了本书的写作冲动。我希望本书能有的放矢地讨论一些影视创作中最常见,也比较重要的问题,并且能比较简单明了地把问题说清楚。

我特别主张做学问要针对实在的对象和问题,并且要尽可能简要地解决问题。我将此概括为做学问的简单性原则。我觉得世界是简单的,关于世界的道理也是简单的。世界之所以复杂,很大程度上是我们人类认知的结果。比如,庐山本来只有一座,可是横看、侧看好像就有了许多庐山,再加上更多错觉的认知纠缠不清,世界

就越来越复杂。实际上我们不是直接面对简单的世界,而是面对五花八门、令人眼花缭乱的关于世界的说法。我们以为,各种各样关于世界的说法就是知识,世界就是知识构成的,于是我们也就越来越与世界隔膜。我们当然要对世界认知,但认知世界究竟是从世界本身出发,还是从前人关于世界的各种说法或者说知识出发?我觉得,前者更简单也更有效。随着阅历的丰富,我对知识越来越抱有警惕。简言之,我并不认为知识越多越好。论知识,今人比孔子要丰富渊博得多,要是高考,孔子肯定名落孙山。为什么我们还要学《论语》并敬仰孔子呢?我看就在于孔子知道直面人生,将自己的人生感悟化成简单明了的道理。孔子面前没有浩如烟海的知识,没有令人师从遵循的伟人,于是孔子就直接拥抱了世界,成为了伟人。每每读那些近乎格言的句子,最震撼的不是孔子的判断,而是他删繁就简、举重若轻的学理姿态。孔子述而不作,其实平实的叙述中就再现了道理鲜活的实存形态,道理不是抽象存在的,它和世相融为一体并富有生命。孔子的《论语》的主题是做人,也是最基本,最核心的人类课题。他始终把握了生命最关键的问题。相对而言,其他的社会问题都是由这个前提延伸而来才具有意义。诸如政治话题,经济话题,科学话题如果缺乏终极的人格归宿,都是无意义的甚至是邪恶的。总之,孔子在学术姿态上体现了抓根本的简单化取向,令我十分认同。所以我推崇的学术姿态是做减法,就是把复杂化为简单。我们在今天的教育制度下觉得世界是无限复杂的,以为要学会复杂的知识和技术才能生存。所以孔子认为三十岁就应该挺拔地自立于世,可今天的人们三十岁还昏昏然。所以古人说半部《论语》就足以治天下,可我们今天则在知识爆炸的海洋中不知所措。我们时代的焦虑与困惑很大程度与此有关。

学者还有一种嗜好就是希望现实生活中的事物符合某种理论规范。比如,我们热衷于讨论影视形态的概念。似乎,只有遵循某种影视形态的界定才能有效地发挥影视的功能。上世纪八九十年代,人们曾经热烈地论争电视纪录片与电视专题片的差异,认为纪录片是正宗的电视形态,而专题片则是“怪胎”,并且对解说加画面

的电视片表现模式大加指责。等等。我总觉得,这些讨论忽略了一个前提性的问题:是先有影视创作的实践还是先有影视片的形态?是某种现实的需要决定影视片的形态,还是影视片的形态决定现实的需要?我认为,只要能满足某种现实需要,什么样的影视形态包括表现手段都具有合法性。衡量某种影视形态以及表现手段是否得体,要看是否满足了某种现实需要。鲁迅说过,要我们保护文化,首先文化要保护我们。影视是为人服务的,不是人为影视服务的。脱离现实需要去谈影视形态的正宗或影视艺术的完美,这是影视小众化的价值取向,而影视,尤其是电视恰恰是大众化的媒体形态。大众化的现实需要,是决定性的价值取向。马克思有段相当精彩的话:“什么东西你们认为是公道和公平的,这与问题毫无关系,问题在于在一定的生产制度下什么东西是必要的和不可避免的。”(《马克思恩格斯全集》第十六卷,人民出版社,1964年,第146页)懂得这个道理,我们就不会在所谓影视形态的正宗性或规范性方面斤斤计较,而会把精力投入到如何应对我们不可回避的现实问题中去。

影视创作还有一个创作个性的制约问题。许多教程将影视创作看做是一个创作者可用充分控制的事件,强调创作者要尽可能在创作中张扬自己的创作个性,创造出具有独创性的艺术作品。可是实践中大量的事实表明,要影视创作者充分张扬个性是个具有讽刺性的愿望。尤其在中国的语境下,影视创作者的创作自由是很限制的。这首先涉及意识形态。即我们的影视创作是在国家意识形态的许可范围内的影视创作,我们对社会人生的表现必须保证不和国家权力意志的阐释发生冲突。例如,在当下中国,文革题材一直是一个非常敏感的政治禁区,影视剧表现文革受到了审查制度的严格约束。上世纪80年代,中国的文艺理论工作者,为了所谓艺术的独立性,掀起了去意识形态的文艺运动,承诺只要文艺不为政治服务,就能迎来万紫千红的春天。几十年过去了,文艺界却喊出了救亡图存的口号,这不能不说是莫大的反讽。打开艺术史不难发现,所有的经典作品都是有意识形态背景的,纯艺术作品几乎从未出现过。其实,只要在国家,在政治制度下生活,就无法摆脱意识形态的控

制。关键不在于摆脱意识形态,而在于选择或服从怎样的意识形态。去意识形态本身就是一种意识形态策略。除了意识形态,影视创作还受到投资者意志、观众意志、合作者意志等等诸多约束。可以说,影视创作是所有艺术形态中最不自由的一种艺术形态。所以,人们说,影视创作是妥协的艺术。其重要的创作要求就是学会妥协,或者说是 在妥协中的坚守。这恰恰是一般教科书忽略的内容。

自 1994 年以来,影视创作是我业余生活中很重要的内容。我以策划人、总编导、总撰稿、编剧等身份参与了近百部 400 多集影视片的创作。作品在中央台,诸多省、市电视台播出,也获得过国家、省、市政府奖十余项。在这些创作过程中,积累了较多的经验与心得,由于自己是学理论出身,往往也上升到理论层面进行反思,在与同行的交流中也得到了一些共鸣,不少朋友劝我将这些心得整理出来。我动过心思,但因为惰性,也因为觉得自己没有什么成功的作品,有些惭愧,一直没有行动。便有朋友说,其实成功与失败都有借鉴意义,都不过是解剖的标本而已,关键不是评价作品的价值,而是阐发创作的机窍,令人举一反三。其后我有所心动。后来又有教学的需求,就开始了本书的写作。我决定从个人的经验出发,梳理出我觉得在影视文学创作中颇有感触的一些问题来加以讨论,而且有意地淡化理论的引证与辨析,力求简单明快的表达我的观点。很显然,由于立足于个人的经验和感悟,体系性、完整性是欠缺的。还值得说明的是,我所谓的影视文本创作,是指诉诸于文字表现出来的影视文本形态,既包括影视片的诉诸于文字的策划方案的创作,也包括通常的专题片的文字文本的创作以及影视剧的文字文本的创作。除此之外,还有许多电视节目形态其实也有文字的文本形态,比如综艺晚会类节目也有文字文本的创作,但是我对这类节目缺乏经验,也就没有涉及。总之,我只想讨论一些自己有相当经验和感触的问题,比较陌生的问题,则不敢自以为是。所以本书更像感悟似的对话,并不期盼所谓学术的建树,只是期盼给读者一些经验性的启发。

入门之道

●影视创作的雇佣性

影视创作是一种创造性的工作，讲究艺术技巧，也能体现出艺术功力的高下，这都是无疑的。但是，影视创作是不是一个完全的艺术事件这是值得商榷的。我的体会是，在承认影视创作具有艺术性的同时要特别注意这种创作的非艺术性，要注意它和一般艺术创作的区别，否则就会遭遇许多难堪，生出许多烦恼，以至于影响创作的实现。我认为，一个影视创作者首先要明白影视创作的非艺术性才能真正进入创作。

艺术的使命是个性化地表达创作者对生命或者说生活的感悟和可能性想象。如果坚持这种艺术观就会发现，艺术创作强调创作者的主体性，主张创作者要充分忠于自己的艺术感悟和追求，要充分张扬自己的艺术个性，充分表达和实现自己的艺术追求，要使创作具有独创性、超越性、永恒性，反对平庸、雷同和媚俗。依据这种艺术观，一枝独秀是价值评判的重要标准。至于受众的认同和追捧，只是一个在衡量艺术作品生命持久性的维度中加以考量的指标。亦即，我们并不苛求一部高价值的艺术品立即获得当下的社会认同与追捧，而是在久远流传中去考察社会受众的认同效应，尤其是尊重专家的判词。例如诺贝尔文学奖，就是职业化的专家奖，而不是以市场大众流行效应为取舍的群众奖。艺术史也表明，绝大多数的传世作品，其创作者在创作时，只是趋从自己心灵的独特感悟与想象。从《诗经》开始，到李白杜甫以至毛泽东，诗人都是在宣泄自己的激情，哪个会考虑迎合接受者乃至市场的需要？马克思曾说，艺术创作对于艺术家而言，是“春蚕吐丝一样的……天性的能动

表现。”(见《剩余价值理论》432页。人民出版社1975年版)。马克思还说:“作家当然必须挣钱才能生活,但是他决不能为了挣钱而生活,写作。……诗一旦成为诗人的手段,诗人也就不成其为诗人了。”(见帕拉威尔《马克思与世界文学》62页,三联书店1980年版)。因此,艺术就其目的而言,既不是为了赢利,也不是为了简单地满足观众需求。赢利和观众认同只是一种艺术在展现自身后产生的结果,而不是艺术产生的原因。真正的艺术是人类精神到底能飞翔多高的一种想象性的确证。所以任何限制艺术想象力的创作因素都是违背艺术精神的。

在中国的语境下,国家意志对文艺创作有一个导控性的要求——文艺为人民服务。对这个要求,我们要辩证地看。如果我们把为人民服务理解为文艺家的思想情感包括立场要和人民大众有着本质性的契合,使自己创作出来的作品在精神走向上能够惠及人民,经得起社会文明进步的考验,对社会的文明进步提供正能量,最终赢得人民的认同,这无疑是对的。但是如果认为,为人民服务,文艺家的创作就要泯灭个性化的生命感悟和想象,压抑文本的超越性和独创性,作品必须产生立竿见影的社会大众认同效果这就值得商榷了。我认为,文艺家可以自愿地去选择迎合社会大众现实需要的创作路径,也可以选择只是尊重自己艺术灵感,艺术发现,而不必考虑当下社会认同效果,或者把这种认同看作一种自然结果的创作路径。我认为后者更符合艺术精神。艺术创作与人民的贴近应该产生在艺术家自身思想情怀的养成阶段,即如鲁迅所言,由血管里流出的自然是血,由水管流出的自然是水。在具体艺术作品的创作阶段,我们应该充分尊重文艺家的个性想象,不应该用所谓是否贴近人民群众的警示来导控创作者。有一句话说,真理往往在少数人的手里。把这句话再说透一点就是,真理是因为它是真理而是真理的,并不是它被多少人接受而是真理的。其实艺术也一样。艺术精品是因为它是艺术精品而成为艺术精品的,不是因为它被多少人认同而成为艺术精品的。总之,艺术为人民服务,应该是在艺术家不违背自己艺术个性前提下的为人民服务。如果艺术家写出的作品,不是自己想要的只是所谓人

民大众想要的,就不是符合艺术精神的艺术作品。

于是我们便看到一般影视创作和艺术精神的区别甚至背离。至少在当下的中国语境中几乎所有的影视作品推出,都同时要考虑立杆见影的接受效应,轰动或说走红是人们从事影视创作的最高期待。这就是所谓社会效应和经济效益的期待。社会效应即得到观众精神取向上的认同,就国家意识形态而言就是所谓正能量的认同,经济效益简单说即赢利,就国家层面而言就是要拉动 GDP。毫无疑问,这种创作诉求要求创作者在创作中必须揣摩接受者的需要以及接受心态并在很大程度上予以迎合。这也就意味,一般大众的价值取向,审美趣味,文化素养、心理习惯在很大程度上制约创作。简单举例,面对文盲,你就不应该创作《红楼梦》。不言而喻,这种制约也就在很大程度上限制着创作者个性的张扬。所谓个性化的独到感悟与想象就大打折扣。申明一下,我并不反对追求接受效应的影视创作,只是说,这种以立竿见影接受效应为最高目标的创作与充分张扬个性的艺术精神是有区别的。正如我并不反对人们生产皮鞋,只是强调,生产皮鞋不是艺术创作。我也并不认为,充分张扬个性就一定会出精品之作,只是说,如果个性自由受到限制就很难保证艺术精品的诞生。我甚至也不认为,迎合大众就必然会压抑创作者的个性,只是说,一味地迎合大众,必然会对个性张扬构成极大的挑战,往往会对个性化艺术精品的诞生构成很大阻碍。换言之,只有极少数的创作者能够做到自我个性和大众取向达成和谐的统一,事实上,当下流行的影视剧,绝大多数因为一味迎合大众或市场而显得平庸粗糙。

影视创作可以分为非虚构创作和虚构性创作两种情况。具体而言,非虚构的影视创作指纪录片、专题片之类。虚构性的创作指故事片电影、电视剧之类。在中国的语境下,这两种影视创作的意志主宰往往不是创作者,而是投资者。投资者往往有着非常功利化的诉求。或是为了某种理念的宣传,或是为了商业利润。创作者只是雇佣的工匠。创作的智慧只是如何去诠释投资者期盼的理念或者取得经济回报。在这个前提下,创作者的主体性是虚构的,创作

者的自由是严格受到限定的,这显然也是背离艺术精神的。比如理念宣传的专题片、纪录片基本上是国家话语的影视化表达,创作的思想主题受国家意识形态约束。也许非主流的比较个性化的思想观念可以通过学术的方式或者其他艺术方式表达,但是在影视形态的表达中是严格受到控制的。至于商业影视创作,则必须以老板意志为创作导控,一般来说,老板意志表现在三个方面。第一方面是赢利诉求,即创作者的创作必须保证投资者获得利润回报,其有关创作设计才能获得认可,否则就可能遭到拒绝。第二方面是投资控制。即创作者的创作必须在投资额度的控制下进行,其有关创作设计必须在定量的投资额度下实现才能获得认可,否则就可能遭到拒绝。第三方面是投资者的创作取向。即创作者的创作必须在美学观念、文化观念的价值取向上,有时甚至在非常具体的创作设计上与投资者取得心理认同。否则也可能遭到拒绝。不难想见,在这样的条件下,作者的主导性,创作的自由度,创作的个性,创作的超越性是受到严格限制的,或者说,创作者是在和投资者和观众的博弈中建构自己的创作的。只有经过艰难的博弈取得市场认同度的创作者才能享有较大的创作自由度,而大多数的创作者的创作自由度是非常可怜的。这是每一个影视创作者必须面对和接受的现实。

不妨再说说商业的影视创作原则和观众主导原则的关联。一般说来,商业投资者为了赢利,就要取悦观众,从而要求创作者必须揣摩观众需求,满足观众需求。第一方面是在创作内容和形式上满足观众的需求,创作出能为观众喜闻乐见的影视文本。这包括思想取向,价值取向,题材取向,体裁取向,艺术手法取向等等都能满足观众的需求。否则,就会遭到观众的拒绝。第二方面就是创作要与观众的理解水平相适应。这也就是说要有理解上的通俗性,尤其是过于含蓄、深奥、另类的表现手法可能造成观众理解难度的创作处理特别忌讳。总之,不能造成观众的理解困难。否则,就会导致观众的拒绝。第三方面就是创作必须考虑到观众接受过程中的接受心理规律,保证对观众的注意力导控。通俗地说,影视创作必须在观众接受的过程始终能吸引观众观看。否则,创作也会遭到观众拒

绝。值得一提的是,观众的拒绝又必然导致投资赢利诉求的无法实现,于是就会导致投资者对创作的拒绝。由此可见,投资者主导原则和市场需求主导原则是内在一致,相辅相成的。

诸此种表明,影视创作和纯艺术的创作有着重大区别,尽管影视创作中要借助种种艺术手段,但是在最核心的艺术精神上是非艺术的。我以主创者身份参与数百部(集)影视片的创作,没有任何一部能充分按自己的创作感悟和想象来完成,没有一部不是戴着镣铐跳舞。和圈子里的同行交流也得知,没有任何一个创作者说自己的创作完全是按自己的创作追求去完成,也许极少数创作者能够充分在创作中展现自己的艺术追求,但这在我的经验之外,只能羡慕这些创作者好福气,好本事。说这些意见并没有对影视创作的丝毫敌意,只是强调,影视创作和纯艺术创作有着许多不同的创作要求。不能简单地混同于一般艺术创作。不能简单用一般艺术创作的原则和方法来从事影视创作。要掌握影视创作的特殊要求。归结到一点就是投资期待承诺。也就是说,创作者必须为了满足投资者的投资期待而创作。更具体说,一般影视投资者都有某种非常功利的收视效果预期,因此所有的创作努力要围绕着这个收视预期而取舍。凡是能实现收视预期的艺术处理就是可行的,反之就是要舍弃的。创作者的主体性、个性追求、创作自由只有在满足投资者的投资预期的前提下才是可行的。是投资者的意志决定着影视创作的可能性,而不是非投资者的创作者决定着影视创作的可能性。也许有个别例外,但是一般说来,影视创作者只是影视创作中的雇佣者而非主宰者,这是我们从事影视创作首先要明白的第一原理。

●遗憾与妥协

都说,影视是一门遗憾的艺术。这不是说,用完美的艺术标准来衡量,影视创作总是不够完美,因而遗憾。而是说,影视创作,尤其是电视创作本身的运作机制决定了它的创作效果总是难以达到