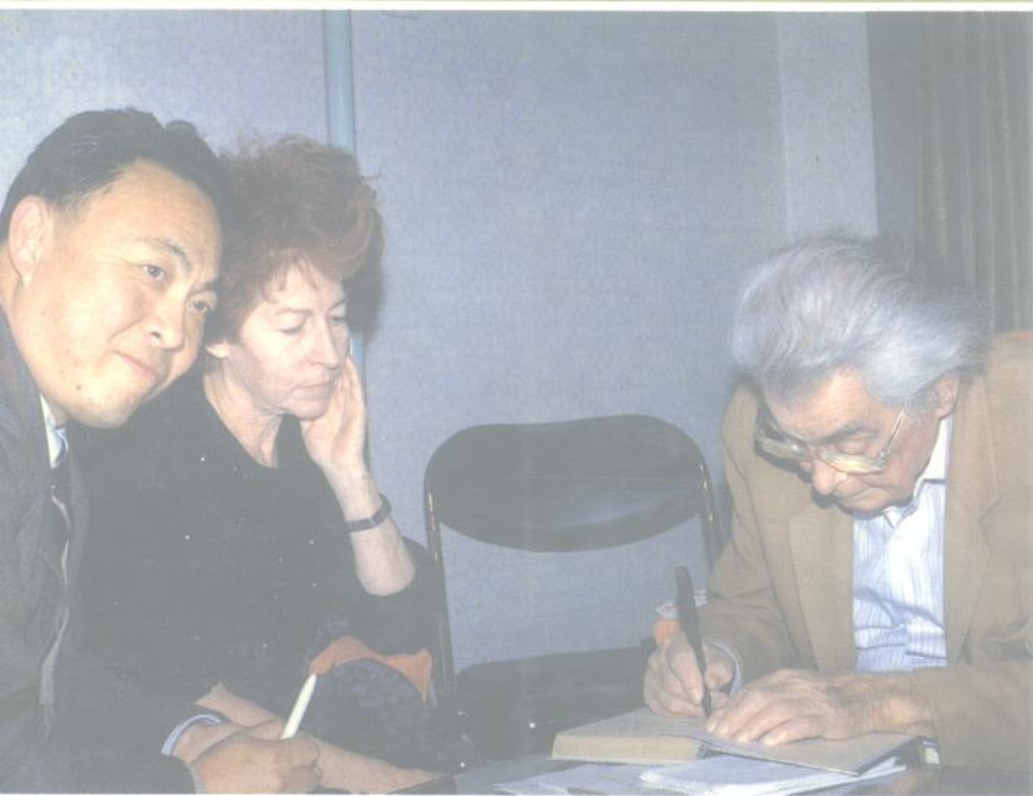


● 任 远 编译 ● 中国国际广播出版社



海外名家谈电视

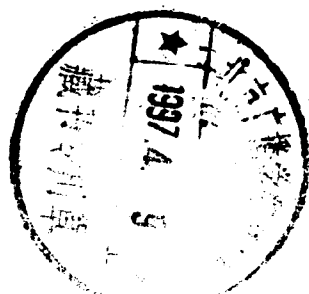
487974



487974

海外名家谈电视

任 远 编译



中国国际广播出版社

(京)新登字 096 号

责任编辑:吕佩浩

封面设计:李士英

书 名 海外名家谈电视
编译者 任 远
出版发行 中国国际广播出版社
(北京复兴门外广播电影电视部内)
邮政编码:100866
印刷 文物出版社印刷厂
经销 新华书店
开本 787×1092 1/32
字数 130 千字
印张 6.125
版次 1992 年 2 月 北京第一版
印次 1992 年 2 月 第 1 次印刷
印数 5900 册
书 号 ISBN 7-5078-0276-0/G·162

前言

近十年里,许多海外影视界的名人、学者、教授怀着对改革中的社会主义中国的兴趣和对中国影视文化发展的关怀,远渡重洋,到我国来访问。我有幸参加了一系列的接待和学术交流活动,获得了不少有价值的理论信息和海外影视界有益的经验。我时常觉得,这些信息和经验如果埋没在我个人的记事本里,实在是一种损失。因而,我还是花费了一些时间,把它们整理出来,推荐给广大读者。相信对读者会有所裨益的。

在本书中,我辑录的内容涉及电视新闻、纪录片、电视剧、观众研究和海外电视业发展的现状。我认为,有关电视传播、制作的观念,应当是我们学习、借鉴的重点。这些经验之谈,对我们在社会主义条件下发展中国的电视事业,确有重要的参考价值。

为了方便读者阅读和研究,在编译本书的过程中,我对每一位作者及其收入本书的学术报告或谈话的背景和重点均作了扼要的介绍。对文稿中需要进一步解释、校正的地方,还作了一些注释。由于大部分谈话是口译的记录,不可能逐一征求原讲话人的意见,疏漏和错误在所难免,恳切地欢迎读者批评指正。

编者

目 录

不能只是一种模式	
..... [荷兰]尤里斯·伊文思	(1)
关于形象宣传	[英]费里克斯·格林 (15)
香港无线电视访问团对	
北京广播学院师生的报告	(25)
电视企业管理	[香港]陈庆祥 (25)
电视新闻的制作,报道形式和管理	
..... [香港]黄应士	(26)
节目部的功能	[香港]萧孙郁标 (47)
美国的电视传播研究	
..... [美籍华裔]密尔顿·陈	(58)
美国电视概况	(58)
美国的大众传播研究	(64)
美国电视纪录片概况	(67)
心理学与电视	[美]白·曼莉 (73)
美国电视新闻纵论	
..... [美]亨利·布莱特罗斯	(77)

影视语言及纪录片的创作	
..... [英]查理·奈恩	(83)
附:约翰·巴特尔介绍英国电视台新闻部门	
工作概况的讲话摘录	(93)
电视纪录片的拍摄及其同故事片的区	
别	[美]达斯宁 (98)
为电视纪录片写作	
... [美]爱德华·布里斯、约翰·帕特森	(105)
纪录片的人声	[美]比尔·尼柯尔斯 (121)
电视记者的采访艺术	
..... [联邦德国]韦宁格尔	(137)
日本的电视与电视剧	
..... [日本]大山胜美	(142)
日本电视概述	(143)
开放型电视剧与封闭型电视剧	(150)
电视剧的日常性	(157)
论电视导演	(164)
电视剧的剧本	(177)
电视剧制片人的职责和任务	(184)

不能只是一种模式

〔荷兰〕尤里斯·伊文思

尤里斯·伊文思(1898—1989)出生于荷兰,后旅居法国,从事电影创作60多年,是世界著名的电影艺术大师,被誉为“飞翔的荷兰人”、“纪录片先锋”。自1911年他在家乡荷兰摄制了处女作《火红的箭》以后,相继拍摄了《桥》(1928,荷兰)、《雨》(1929,荷兰)、《须德海》(1930—1933,荷兰)、《飞利浦无线电厂》(1931,荷兰)、《博里纳奇矿区》(1933,比利时)、《新土地》(1934,荷兰)、《西班牙土地》(1937,美国)、《四万万人民》(1938年,中国抗日战争初期)、《最初的年月》(1947年捷克、波兰、保加利亚)、《激流之歌》(1954,民主德国)、《塞纳河畔》(1957,法国)、《早春》(1958,中国)、《十七度线》(1967,越南)、《愚公移山》(1971—1975,中国)、《新疆的少数民族》(1973—1977,中国)等许多部对世界政治和文化产生巨大影响的纪录片。1985年秋,他不顾87岁高龄,又一次来华为纪录片《风》的拍摄作筹备工作,当年11月20日,他偕同他的亲密伴侣和助手罗丽丹访问了北京广播学院,同师生们谈了他们对影视创作的见解,十天后又在他下榻的北京饭店会见了本

书编译者及广院电视系的几位教师，热情地解答了大家的提问。

伊文思(还有罗丽丹)在两次谈话中都强调了中国电影创作要克服雷同化、模式化的倾向，主张影视创作的道路应是“不同风格、不同方法的集合点”；要“拍自己的片子，走自己的路”，而不是“按一套模式来搞创作”。他还指出，新的电影风格、“现代电影观念”也都不能成为新的模式、新的限制。

我们感到，他所谈到的不仅是纪录片、电影、电视，对于其他一切富于创造性的工作，都有重要的参考价值。

1985年12月下旬，当我们准备把聘请伊文思担任北京广播学院荣誉教授的建议通知伊文思的时候，老人因劳累过度，又不适应北京的严寒，致使哮喘病复发、加重，已用飞机送回巴黎治疗。1989年秋，我们惊悉伊文思不幸逝世的噩耗。他的两次谈话，竟成了大师对中国影视界的最后遗言。我怀着对这位大师极大的敬意，把这两次谈话录音整理出来，介绍给读者，作为对大师的深切怀念。相信这两次谈话也将成为大师留给我们的一笔巨大的精神财富。

第一次讲话

(1985年11月20日，北京广播学院小礼堂)

问：能请您谈谈您的创作生涯吗？

伊文思：我拍第一部片子，是1911年，我才11岁。那是一部短片子，是在荷兰一个小城市里，同我的家人一起拍的。我

真正开始电影事业是 1927 年(按:伊文思当时拍摄了《泽第克养老院习作》),至今差不多有六十多年了。当时是无声的黑白片。电影诞生不久,我就开始电影生涯。我一生都是拍纪录片的。我更喜欢纪录片,因为纪录片比故事片更接近生活,地位也更独立些。

问:您对所看过的中国电影有什么评价?

伊:这么一个小小的问题实际涉及了一个大问题。首先,我想把电影分成故事片、纪录片、科教片。据我所知,中国电影的诞生和发展经历了艰难的历程。对这一点,在座各位想必都是知道的。据我个人看法,从 1949 年到 60 年代初,中国电影受苏联的影响是很大的。这个期间的苏联并不是在世界影坛中唯一有成就的国家,与此同时,美国、法国这个时期的电影发展是很快的。很长时期以来,中国电影受戏剧和文学的影响太大了,作为电影本身的艺术特性体现得不很鲜明。到了 60 年代、70 年代以后,中国电影有很大突破,开始有自己的风格了。但是,这个时期还是很困难的,中国与世界仍处于隔绝状态,同国际电影界没有真正的交流和接触。现在,中国打开门户,电影工作者可以真正开始吸取国外好的经验。电影作为艺术,就其表现手法来说,一方面有民族性,另一方面又有世界性,有共同的东西。说它有全球性,并不是说哪一个国家就可以以权威自居。每一个国家、每一个民族都可以走自己的路,有自己的民族风格,同时,也可以吸收外来的好的东西,有民族性的同时,也可以达到全球共同的水平。我想,目前中国电影已经打开门户,但达到世界先进水平,还要等几年。这是我看个人的看法。据我看,中国故事片的通病是雷同化,无论从编剧、灯光、演员演技来说都有这个通病。当然有些个别的突破的例子,有了更多的表达自由,中国电影会慢慢赶上来的。同

时,电影工作者本身也要解放思想。我还想说,中国故事片文学的戏剧的痕迹太强了,总想用台词来表达。这恐怕与中国悠久的文学传统有关吧?同西方比起来,西方文化有许多是靠图象,比如靠绘画来表现。中国历史上,文学地位很强,从民族性来看,这是好事,但从纯电影性的角度来看,文学性过重就妨碍依靠画面本身来表达内容。第二部分是纪录片。我认为纪录片是同样重要的一大类,在西方,纪录片与故事片互相影响。纪录片从故事片那里学到很多东西,反过来,故事片也从纪录片那里学到有益的经验。我想,中国纪录片总是同新闻报道联系在一起,同时也经常与政治生活紧密联系在一起,所以就很难脱离这个轨道,从艺术上获得很大的发展。我的中国新闻纪录电影厂的同行们,长期以来过于受这样的限制,很少有机会看到国外真正的、艺术性很强的纪录片,这样,他们是很苦的,在纪录片里,总是同一个模式,总是上来就解说,上来就规定你怎么想,总想通过语言告诉你应该怎么想,应该怎样做……我认为西方纪录片工作者态度要更谦逊。他们说,“我有我表达的自由,但是我也应当让观众有他们的自由。你愿意怎么理解是另外一回事”。中国电影总是一个模式,音乐也总是差不多的音乐,不太有变化;声音也很少有同期录音,总是有那么多的解说。不过,这个情况也会慢慢改善。从用光,用色,用声方面,会慢慢地丰富起来,因为这是唯一的出路。有一类片子,你们不太容易看到,那不是纯报道性的,不是停留在生活的表面,而是深入生活,发掘生活中根本的东西。我认为,只有走后一条路,纪录片创作才会有根本的变化。

在许多国家,电视在扼杀电影。为什么呢?我举个例子:我如果明天回到法国,向法国电视台说,我希望去拍一部反映阿富汗的片子。我计划去三个月,胶片比是五比一。经理会回

答我：不行，只能给你两个星期，片比是三比一。因为电视每晚都有新闻，每天都有两分钟对阿富汗的报道，这就足够了。如果你去拍部长片子，反映阿富汗一家人怎么在轰炸下生活、劳作，这又有什么意义呢？电视台的人认为，现在只要给公众以新闻报道就足够了，对于更接近生活的真实的片子，大众是不会感兴趣的。这样，对于深入生活现实，表现人的情感，表现战火中的人的感受，心灵深处的体验，等等，就被扼杀掉了。这不光是对我个人，如果一个年轻的导演去会遭到同样的命运。反正现在人们只满足于新闻报道，真正地想搞艺术的纪录片工作者没有办法工作。我希望中国电视发展不会出现这样的状况，使艺术在电视中占有应得的地位。

另外，最后一类科教片，我今天不多说了。中国有很好的科教片。

问：《黄土地》的道路，是否应当是中国电影发展的道路？

伊：不是这样。《黄土地》是一部好片子。玛斯林和我去年看到这部片子，都很喜欢，也很高兴中国有这么一部片子。它作为一部新故事片，有它自己突出的地方，从中国传统的模式中脱颖而出。例如它不是真正讲一个故事，摄影上也有新的追求。当时，有一些中国电影界高层领导问我，这部片子值不值得向外介绍？我回答说，这是无疑的。后来，它确实介绍到国外。听说在香港还得了奖。这样的片子，外国观众一看就懂，中国观众也是同样。那么，《黄土地》的方法是不是中国电影的道路？不是。中国电影可以有很多很多道路，《黄土地》的道路只是其中之一。可能有人从这方面走下去，获得成功，另外也会有人从别的道路前进。

罗丽丹：我看到《黄土地》认为有新颖之处，主要是在摄影和编剧方面，仅是从这一点上来讲，它有意义。如果说这是中

国电影的道路，那么，这种说法本身就把中国电影的道路限制死了。如果说中国电影一开始就给以人为的限定，是不合适的。中国电影的道路是从众多的艺术家心灵深处的灵感中出发，走出来的。**这条道路是不同风格、不同方法的集合点，是一个会合。不是一条路，也不是从还没有路的时候，就规定：应该走这条路，应该走那条路！**应当先让不同风格、不同方法去发展，最后才能归综为可能的一条道路。道路是从艺术家灵感的自由表达中走出来的。所以，我们看到《黄土地》非常高兴，认为这是以新的手法创作出来的。

问：能否请您总结一下自己的创作风格，比如影调、色调、剪接、摄影等方面，是怎么处理的？

伊：这是一个很重要的问题。如果你们看过我的作品回顾展的话，你们会看到，**我每拍一部片子，总想找到与前不同的新的风格。**有时，我想抒情一些；有时，我想更富于教育；有时，情感表露更强烈。每部片子都不一样。也可能大家看完后会找到我个人的特点。这不能由我来说，而是让大家来总结。另外，**我的创作是同二十世纪的电影技术发展紧密联系在一起**的。每有新技术出现时，我总力求吸收。我愿接受新的技术手法，比如由黑白电影到彩色电影过渡时，我率先使用色彩；出现了同期声，我就尽量在纪录片中用主人公本来的、本身的声音。我尽力让日常生活中普通人在纪录片中用他们自己的声音来说话，而不用事后的演员、播音员的配音。

罗丽丹：至于风格，不可能只有一种，一个人也不可能只具有唯一的风格。当然，不同作品风格的变幻也不可能像我换一件衣服一样，变得迥然不同，判若两者了。决定风格发展变化的因素是复杂而多样的。比如，技术的发展就是因素之一。制片人本人的发展、成长，也会体现在他不同时代的作品中。

一个八十七岁的老者同他二十岁时比，作品的风格肯定是不一样的。因此，问题的一方面是决没有一成不变、专一的风格；另一方面，又不存在一个人的作品风格会前后全然不同的现象。

问：世界当前最新的电影观念是什么，您如何评价？

伊：这样的问题我没想过，太抽象了。电影观念的发展，一是有赖于艺术家灵感的爆发，一是有赖于他与观众心灵的沟通。

罗丽丹：新的观念是不是拍一点能挣钱的片子？（众大笑。）

问：刚才说故事片发展影响着纪录片的发展，那么是否意味着故事片创作较为优秀的国家，纪录片创作也同样很出色呢？

伊：是这样的，因为影响是双方的。我以意大利战后新现实主义为例，二次世界大战以后，意大利的经济很困难，许多制片厂被夷为平地了，所以导演们被迫大量使用实景，同时大量选用非职业演员。在这样环境下，产生了新现实主义。而这种拍摄电影的手法正是纪录片传统的手法。纪录片的手法被借用到故事片拍摄中去，新现实主义是很好的例子。

我对中国培养电影工作者的道路，有一点想法。你们总是先从学校里开始接触电影，然后从学校里出来，先拍故事片。而真正的电影工作者应该从拍纪录片开始，这样能逼迫他真正地接触生活实际，待有更多生活经验后，再开始拍故事片。这种路子较好。

罗丽丹：中国电影界把各个门类划分得太明确了。专业化很强，各门类中间的沟通很少。在西方，电影工作者所走的路子是不一样的。他从学校出来首先要解决吃饭问题，他被迫地

要拍一些广告片、纪录片、电视片，这样对他了解生活是很有帮助的。并不是谁都很容易地就能拍故事片的，不要以为你从电影学院出来，你学过摄影或是什么专业，你就会拍故事片的。因为你实际上还什么都不会。一个从电影学院出来的青年，必须经历过许多生活的艰难，在他成为一个故事片导演之前，他必然已经走过长长的、高高低低坎坷的路了。他也必然干过很多杂七杂八的工作，也可能他在电视台拍一些小片子糊口，然后跟一个小导演当助理，接着跟一个大导演，当实习生，打打杂。在这个时期里，他充实自己，也让别人了解自己。这样做，都是很有好处的。天才实际上也产生于这样坎坷的生活道路中。

问：现在世界上哪些国家纪录片水平比较高？

伊文思：现在有一个新的势头：美国、加拿大，还有欧洲小国如瑞典、荷兰比较发展，法国表现得不太突出，英国也不错。此外，还有非洲、拉丁美洲都有一些好作品，甚至比一些欧洲国家拍得更好。

问：伊文思先生早年拍了《桥》和《雨》，以您这样的才华，为什么不走拍故事片的道路，而是一生都在拍纪录片呢？

伊：实际上，我拍完《桥》之后，拍了一部小故事片，是在海边渔村，拍渔民生活的故事，叫《海浪》。这是一部很美的爱情片。但后来我觉得故事片不合乎我的性格。我这个人很喜欢在自然中很自由地过日子，也喜欢跟真实的人交往，不太喜欢关在四堵墙搭成的摄影棚里。我也不太喜欢上层社会的社交生活，在那个阶层是比较需要故事片的。我愿意走到日常的普通的生活里去。但有一次例外，在1956年，钱拉·菲利浦很尊重我，邀请我当他的故事片的顾问。

罗：我想补充两句话，如要理解伊文思的道路，应当跟电

影发展史联系起来。不能认为他开始拍片时的条件与今天的条件一样。应当理解开路人的真正含义。当初,故事片不存在,纪录片也不存在,一切电影都是新生事物,没有书,没有电影学校,也没有这方面的报刊。那时,每拍下一个画面都是一个创新。在电影的初创时期,电影艺术与其它艺术是互相渗透的。比如伊文思拍《桥》,另有一个画家就画同样的景物。不同艺术的沟通,推动电影的发展,到今天才成了比较完善的艺术。《桥》的年代,摄影、剪接都是伊文思,连像样的剪接间都没有。许多画面,都是他自己先画出来,构思好了,再据此剪接。伊文思为什么走纪录片的路?首先是因为当初还没有路。他每拍一部片子,就在他的路上走了一步,逐渐的,他的路子就走出来了。伊文思不是在现成的路子中间选择的。

伊文思:我要讲一个小秘密。我在早年拍的《雨》,实际上同我现在正在拍的片子,是有联系的。我拍的这部新作是《风》。

问:您对《愚公移山》怎么评价?

罗丽丹:我想用两句话回答:这是一个极为微妙的问题,极难回答的复杂问题。这部片子是我们拍的,但与当时中国政治情况紧密联系在一起。有很多微妙的问题交织在一起,好像我们曾经通过这部片子撒了一个弥天大谎。我们认识很多中国朋友,在文化大革命中受尽磨难,可是他们又让我们拍了这么一部片子。对此,我们不知道怎么讲才好。如果用今天的眼光来评论此片什么是该拍的,什么不该拍,我们就难以回答。我建议你们可以再看看这部片子,然后请你们自己去评价。也可以这么看:我和伊文思当时也是这个世界性弥天大谎的受害者。但是仍然可从《愚公移山》中看到当时的人们,对当时的问题是怎么想、怎么讲的。(热烈的掌声。)

第二次讲话

(1985年11月29日,北京饭店)

问:您前次来中国拍摄《愚公移山》,几乎全部用长镜头,特别是运动的长镜头拍摄法来表现,是否长镜头已经成为当今世界上纪录片创作的主要手法了呢?

伊文思:首先应当根据纪录片的内容来决定,是否适宜用长镜头。我常常喜欢在表现大的群众场面、特别是群众情绪激动的时候,用长镜头。一方面要纪录事件本身,另一方面还要抓取人的情绪的反映和现场的气氛。如果我想拍11月20日那天我在北京广播学院电视系讲学的场面,对于我的讲课,我会用固定镜头,只是在反映青年学生们的情绪和课堂气氛时,才用长镜头。在使用长镜头时,可以横的、水平摇摄,但更要注意纵深的处理。应当充分运用景深。如果教室后排光线效果好,不妨先推到后景,然后拉回到前排来,这样,层次就明白了。运动的长镜头还要注意处理好落幅的画面。这就是说,最后的停顿的画面不要草草了事,仓促结束,应当让它起到画龙点睛的作用,引人入胜,使人回味。

长镜头最大的作用,是给人们以现场真实情景,即给人以直观的感觉。长镜头对摄影师要求更高,不仅要有高超的技术,还应当溶入他自己的思想感情。他的身体必然应当是很健壮的,头脑、五官、四肢都很灵活。这样,才能和现场事件、气氛和随时出现的细节跟得很紧。这并不容易。现场上的人,有时会偷看镜头,这当然不好,但你完全可以停一停,过会儿再拍。用一点剪接有什么关系?!长镜头应当跟着人的动作,两个人谈话,你一句我一句的交流,镜头应当跟上去,注意反映人的

情绪的细微末节。

长镜头对观众的心理因素和记者、编导的心理因素有很好的表现。我的镜头，往往是我主观心理的表现，或者干脆就是我的主观镜头。我一般不以旁观者的角度来客观报道。我总带着我的镜头参加到场面中去，同时，也在心理上深入到人们内心世界中去。我也不知道我究竟用过多少次长镜头，但我的作品也就是我这种心理的反映。

长镜头不应当成为一种时髦，加以滥用。在故事片中，长镜头或许会用得更多，因为导演们可以在故事片创作中获得更好的条件，来把场面调度搞得更圆满。长镜头是离不开场面调度的。在纪录片中，场面调度受到了限制，不可能人为的给予场面上人和物的调度，你可适当移动拍摄的视点。

我和玛斯林总希望以真实场面的记录奉献给欧洲的观众们。我们不希望人家认为我们的片子是我们俩剪接出来的骗人玩艺儿。长镜头就可以使观众置身于现场，介入到所发生的事件中去，感到完完全全的真实，从而使他们深深地相信你所再现的一切。

问：有人说纪录片应当以画面为主，又有人说应当以声音为主，您对这两种意见的分歧有什么看法？

玛斯林：我虽然在声音方面做得很多，但是也参加编导、构思。我和伊文思合作得很好。一部纪录片究竟是以声音为主，还是以画面为主，没有定论，应当看它所表现的是什么内容。不管怎样，声音是重要手段，而且声音不是一个单纯的技术问题。技术是比较容易做到的。但声音在纪录片中的处理绝非按按开关的事，而是需要灵感，近乎于直感的程度，这远远超过技术的范围。

另外，重要的是看录什么声音？有的只要气氛效果；有的