

王晓玉 孟临 何平华 编著

影视文学创编引论

YING SHI WEN XUE
CHUANG BIAN YIN LUN




重庆出版社

苏工业学院图书馆
藏书章

影视文学创编引论

王晓玉 孟 临 何平华 编著

重庆出版社

(川)新登字 010 号

责任编辑 张世俊
封面设计 徐赞兴
技术设计 聂丹英

王晓玉 孟临 何平华 著

影视文学创编引论

重庆出版社出版、发行(重庆长江二路 205 号)

新华书店经销 重庆新华印刷厂印刷

*

开本 787×1092 1/32 印张 7 插页 2 字数 146 千

1996 年 2 月第一版 1996 年 2 月第一版第一次印刷

印数:1—5,000

*

ISBN7—5366—3311—4/I·596

定价:10.00 元

内 容 提 要

本书的中心内容是通过对其影视文学这一新兴的独立的文学样式之艺术特征的探究,系统而概要地论述影视文学的创作及改编规律。

全书共由四大部分组成:第一部分概述影视文学的特性;第二部分论述影视文学的创作规律,重点探讨其创作流程;第三部分为影视文学改编论,探究改编规律;第四部分是影视文学的鉴赏及批评原则和方法。

本书大量引用了中外影视文学名作实例,内容翔实,观点明晰,既可作高等院校影视专业之教材,也可供影视爱好者特别是有志于进行影视文学写作的文学青年阅读。

目 录

第一章 影视文学的特性.....	(1)
第一节 影视艺术的特性.....	(2)
一、 影视艺术的综合性	(2)
二、 影视画面的直观逼真性	(6)
三、 影视画面的运动性	(8)
四、 影视画面的时空性.....	(14)
五、 关于蒙太奇和长镜头.....	(22)
第二节 影视文学的特性	(39)
一、 影视文学的地位.....	(39)
二、 影视文学的特点.....	(44)
三、 影视文学的种类.....	(63)
第二章 影视创作论	(67)
第一节 影视剧本的基本要求	(67)
一、 直观要求.....	(68)
二、 流动要求.....	(74)
三、 声像要求.....	(78)
第二节 创作前的准备	(82)
一、 从素材到题材.....	(82)
二、 从感性到理性.....	(86)
三、 从口头语言到影视文学语言.....	(90)

第三节	创作流程	(96)
一、	题材的选择	(96)
二、	主旨的确立	(100)
三、	结构的营建	(104)
四、	情节的安排	(111)
五、	性格的铺陈	(115)
六、	气氛的渲染	(119)
七、	细节的设计	(123)
八、	语言的锤炼	(128)
九、	风格的形成	(131)
十、	修改与润饰	(136)
第三章	改编论	(139)
第一节	改编的条件	(140)
一、	文本条件	(140)
二、	主体条件	(144)
第二节	改编的原则	(148)
一、	承袭原则	(148)
二、	异化原则	(151)
第三节	改编的方法	(155)
一、	再现式	(155)
二、	切割式	(158)
三、	重写式	(160)
四、	摹仿式	(162)
第四节	从小说到影视的改编	(165)
一、	小说与影视	(165)
二、	改编小说的一般原则	(166)

三、 几种风格的小说的改编	(175)
第五节 从戏剧到影视的改编	(180)
一、 戏剧与影视	(180)
二、 改编戏剧的一般原则	(182)
三、 不同风格戏剧的改编	(186)
第四章 影视文学的鉴赏和批评	(190)
第一节 影视文学的鉴赏	(191)
一、 影视文学鉴赏的意义	(191)
二、 影视文学鉴赏的特点	(193)
三、 影视文学鉴赏的角度和方法	(197)
第二节 影视文学的批评	(200)
一、 影视文学批评的含义和作用	(200)
二、 影视文学批评的原则和标准	(203)
三、 影视文学批评的过程和方法	(209)

第一章 影视文学的特性

电影诞生至今已有百年的历史,电视诞生至今也有近 70 年的历史,但与其他艺术种类相比,它们仍是十分年轻的艺术。

电影并非一开始就是一门艺术。电影诞生时仅是一项为人们娱乐提供新手段的“杂耍”技术。经过 20 多年的时间,在法国梅里爱,美国格里菲斯,苏联爱森斯坦,普多夫金等艺术家的努力下,它才成为可以傲立于戏剧、美术、音乐等艺术之外的“第七艺术”。作为“第七艺术”的电影,它以科学技术为它造就的独特物质手段,综合了六门古老艺术的精华,成为现代最具大众性的艺术,形成了自己独立的艺术原则,独立的制作程序,独立的审美价值。电视是人类视听传播媒介的一次大革命,依靠电磁技术和“像素成象”原理,可以录取和放出声像。电视一诞生,在艺术上首先得益于戏剧,随即在艺术手段上和制作方法上,直接得益于电影。正因为如此,电影和电视就其成品——影片和录像片,有时就很难让人区别。从艺术表现手法和鉴赏价值来看,电影与电视就被划归入了同一个门类。

电影电视与文学一直就有着密切的联系。文学作品是电影电视创作的一个重要取材来源。随着电影电视艺术的发展成熟,又产生了与传统小说、剧本不同的文学样式——影视文

学。它既可成为拍摄故事片的脚本,又可成为人们独立阅读的语言艺术作品。本书所要探讨的,就是这一种具有独立个性的“影视文学”的基本特点和创作规律。

从事影视文学创作,首先必须把握电影、电视艺术的特点。

第一节 影视艺术的特性

严格地说,电影艺术与电视艺术是两个不同门类的艺术,但它们都是通过一定物质载体(电影是银幕,电视是荧幕)显示的视听画面艺术,它们有许多共性。这些共性对影视文学创作起着根本的作用,因此,我们先论述电影电视艺术的一些共同点,然后略说它们的差别。在论述共性时,则主要以电影艺术为着眼点,以免论述的分散。我们分别就影视艺术的综合性、直观真实性、运动的画面性、时空性和蒙太奇五个方面,对影视艺术的特点展开论述。

一、影视艺术的综合性

电影是以视象为主、声画并用、声画结合的综合性艺术。它是19世纪以来,人类科学技术发展的产物。正是当时的声、光、电、机械技术发展,赋予电影以一种崭新的表现手段,并使之发展为一门独立的艺术。电影一产生就表现出它有综合性的特点,具体表现在:

1. 技术的综合

光、电、声、机械和摄影技术,奠定了电影艺术的物质基础。正是光学技术、电子技术、声学电磁技术、机械技术和摄影

技术的综合,使人们可以使用运动的画面,配之以适当的声音和色彩去反映、表现生活和人。没有这些科学技术的综合,就不可能有蒙太奇画面表现手段,不可能有富于变化的镜头。正如新武器的产生会改变战争的组织 and 战术一样,新技术的产生则会改变艺术家的思维方式和艺术创造手段。

在影视文学的创作中,我们一般不会直接涉及技术问题,但在了解电影电视特征时,我们绝不能忽视科学技术对影视作品创作的巨大影响和作用。

现代科技一体化的趋势,触发了电影艺术家、电视艺术家的灵感。他们可以用技术手段把不同时空、空间的事用画面编辑在一起,多层次地反映和表现生活,以产生独特的艺术效果。他们可以用影视技术手段具象地表现人们的心理活动、梦幻境像,提高艺术表现力。当代电影越来越趋向多向度、深层次的动态思维结构,影视技术与这种思维特点的耦合,使影视在表现艺术上具备了极大的潜力。目前整个世界电影电视界,用多层次、多侧面、多声部的网络结构进行艺术创作,已成为艺术家的时尚,而且,电影的这一些艺术手法,又反转去影响了其他门类艺术。科学技术的发展,不仅会影响艺术家的创作,而且会给影视观众审美观念带来新的变化。我们已经有了宽银幕电影、立体多声道电影、立体电影、环形银幕和球面银幕以及不同尺寸的电视荧幕、新创造的高清晰度电视,宽银幕电视等等,这一切,都必将向我们提出审美的新要求,从而直接引导我们的创作。

2. 艺术的综合

电影是综合艺术,首先表现在它的成熟是综合了文学、戏剧、绘画、雕塑、音乐和摄影等艺术的成果,并加以融合,成为

具有自身独特审美价值的艺术品种。如电影电视在叙事方法上,吸收了文学的成果;在构造情节造成矛盾冲突上,得益于戏剧;在画面构图、画面制作上,又发端于绘画、雕塑和摄影。但影视又不是简单照搬这些艺术的表现手法,而是把这些艺术手法与影视独特的技术手段相结合,形成电影电视自己的艺术表现手法。在我们观赏一部电影时,可以从摄影的角度去欣赏,从美术的角度去欣赏,从文学的角度去欣赏,又可从戏剧的角度去欣赏。电影电视艺术上的这种跨越其他艺术门类的综合性,使电影既接近相关的艺术门类,又本质上不同于那些艺术。也正因为如此,其他艺术门类,是永不能代替电影和电视艺术的。

从电影电视艺术自身看,它既不同于绘画、雕塑,只是一种空间艺术,也不同于文学、音乐,只是一种时间艺术。电影电视是时间艺术与空间艺术的综合,是一种时空艺术。这主要体现在构成电影的基本原素——影视画面的特点上:从单独画面看,我们可以从空间角度进行审美;但影视画面是运动的,无论是表现对象,还是观众解读画面,都必须在画面的运动中才能实现(这里不排斥对某一画面作纯美术上的审美)。电影电视还是视听综合的艺术。电影以视觉为主,兼有听觉,既要有可观赏的美学价值,又要有可听的美学价值。电视由于其鉴赏是家庭式、个人式的,它比电影更重视可听艺术,使欣赏者即使在不观看画面的情况下,用听觉也可欣赏作品。正由于此,同是视听的综合,但处理电影的声音和电视的声音,特别是人的声音上,是有不同要求的。

3. 艺术与技术的综合

影视艺术手段大多要借助技术手段。在影视作品的制作

中艺术与技术的综合表现得更为明显。在影视创作中,一种艺术表现手段的运用,必须变成一种技术手段,即用摄影、摄像等手段制作画面。而技术手段形成一种表现手段时,又能化为艺术手段。影视中的基本技术手段诸如剪辑、编辑等,就可在创造影视作品时转化为蒙太奇这种艺术手段。艺术手段与技术手段合一,就形成了影视独特的表现手法。

4. 生产过程的综合

影片是规模宏大的企业产品,其成本十分昂贵。在我国,制作一部故事片至少要几十万人民币,在美国,生产一部故事片则要以千万美元计。昂贵的成本,使生产者对编剧、导演和表演都有极高的要求。成功的影片可以获得高额利润,不成功的影片可使影片制作者一败涂地,甚至破产。虽然放映成功与否并非可与艺术价值划等号,但在市场经济规律制约下,它毕竟还是对影片投资与否的决定因素之一。

高昂的成本是因为电影制作是一个动用众多人力物力,需要集体创作的极为复杂的过程。电影不像绘画、文学、音乐等艺术,可以由一个艺术家独立创作完成,电影作为复杂的生产过程,需要编剧、导演、演员、摄影、美工、音乐、服装、灯光等人员的通力协作,才能完成。

电视就技术原理而言,不同于电影。电影是通过胶片曝光,将画面摄制在胶片上,然后用放映机放在银幕上,它遵循的是“光—光”工作原理。电视则依“像素成象”的原理,把摄像机所扫描的图像,转换为磁信号记录在磁带上,再通过放像机将磁信号发射到电视荧幕上,形成图像。由于技术上限制,电视只能放映在尺寸较小的荧幕上,不能像电影那样在大银幕上放映。这就造成了两者画面视觉表现上的差别和鉴赏特点

上的差别。电视就制作过程，特别是后期制作上，较电影简单，成本也较低，这也造成录像片较之电影片在艺术要求上略低一些的差别。但这并不妨碍电视也同样具有艺术与艺术、技术与技术、艺术与技术相综合的特征。

影视艺术综合性的特点，使影视具有很大的表现力。面对物理世界和人类世界，它几乎没有什么不能表现的。这种表现力给影视文学创作带来广阔的天地，也提出了很高的要求。

二、影视画面的直观逼真性

电影和电视，都需要通过银幕、荧幕将画面放映出来。而这种画面一旦出现，诉诸于观众的耳目，就是一幅幅可直接观察到的具体形象或形象的组合。一幅幅画面运动可告诉观众一个事件，一个具有某种外在行为相貌特征的人，一种特有的意味或象征。画面是直观的，是逼真的。画面上的人就是客观世界上能看到的人；画面上的山河湖海，就是地球上存在的山河湖海。即使是幻想中的人物环境，在电影电视特有的那个世界里，人们心理也认同它是逼真的。直观映像的逼真性，是影视艺术的一大特点。

何以电影具有这种特性呢？我们可从电影的生产来讨论这一问题。电影就其生产手段而言，其本质是照像，是把外界的各种现象，通过光的作用，还原在胶片上。所以，德国著名的电影理论家齐·克拉考克认为电影就是物质世界的还原。

1895年12月28日，卢来埃尔兄弟在巴黎大咖啡馆的地下室放映他们拍摄的短片时，人们被巨大的活动画面惊呆了。当看到火车奔驰而来，有人惊吓得钻到椅子底下。放映结束后，观众仍如痴如醉。片刻沉默之后，地下室里爆发出了一片

赞赏的掌声。人们在观看第一部影片时，就注意到了电影的这种直观逼真性，并从此把它作为一种审美要求，来评衡以后出现的每一部电影。

电影的逼真性，源出于其生产手段的本质是照像。但它与摄影不同的是，它表现的通常不是一瞬间事物的状态，而是用一张张连续性的画面（照片），表现事物的一组运动状态。照像术转变为电影摄影术的过程，是由单一刻画瞬间静态的事物，转变为一种叙述故事和刻画人物的过程。电视在制作手段原理上不同，但我们仍可认为，录像是物质世界在磁带上的还原。当然还原在磁带上的，不是肉眼直接可视的图像，而是要通过专门电子技术处理后才能显示在荧幕上的图像。电视艺术直接起源于直播戏剧演出，因此从生产之日，也一样具有了直观映像的逼真性。而电视作为因为当代几乎每个家庭都拥有电视机而具有接受对象最为广泛特征的艺术，对逼真性的要求更高。这是因为，当人们感到荧屏上的画面不真实时，随时可调换节目或关闭电视机，从而在主观上中断画面的传递。

影视映像的直观逼真性，并非与客观世界等同。与其他艺术一样，它的逼真性，哪怕在纪实作品中，都具有某种假定性。整个物质世界是运动的。随时间变化，事物的空间位置会变化，状态会变化，量质会变化，乃至人们对某一事物、人物的认识都会变化。即使我们可以认为电影是物质世界的还原，我们也只能认为这种还原只是一种极其相似的还原，而不是与原事物等量的还原。近年中国拍摄的一些纪实性的巨片如《大决战》、《重庆谈判》、《开天辟地》等，表现的是中国革命的真实历史进程。但它们毕竟是今天的艺术家对历史事件和历史人物的观照。它们只从某个角度去回顾和表现历史。而某些历史

细节是无法查考的。作为影视制作者,只能按历史发展的规律,人物性格的规律,艺术地假定它的存在,并通过真实的细节表现出来,以追求艺术化了的逼真性。在《重庆谈判》中,早晨毛、蒋不期而遇的那场戏,就历史真实而言,无以查考,但它反映了国共两党两位领袖的较量,揭示出毛、蒋两个领袖人物性格上的差异,使人们并不怀疑是否真有一事,因此也同样达到了“画面逼真”的要求。

影视直观逼真性包含着假定性,并非指影视作品可以虚假,而是告诉我们影视艺术创作在客观规律真实性的基础上,创造出艺术形象的真实性的真实性,特别是细节上的真实性。即使是一些有艺术审美价值的荒诞剧,也是用某种看似荒诞的故事,表现一个真实的世界。至于以《唐伯虎点秋香》为代表的某些港台影片,既要借用历史人物的名义,借用民间传说,又要人物做出违背其经历和性格的行为,说现代人的话,用现代人的器具,这就只能给人以虚假了,虽可以热闹一番,但绝不是能够留在观众心中足以品味的东西。

视觉和听觉是最不容欺骗的。作为视听艺术的影视作品,必须有画面直观逼真性,才能被观众接受,否则,影视作品连被接受的前提都不存在,何以谈得上观赏?

基于影视表现的直观逼真性要求和追求,在电影理论和创作实践上产生了一个重要的基本的流派,这就是写实主义。写实主义无论在中国还是在国际上都是最为广大观众所接受的流派。这个客观事实,值得搞影视评论的人注意。

三、影视画面的运动性

电影电视画面,又称为镜头,也称为影像。画面一词是借

用了美术的术语。因为电影在构图和运用色彩上确实受到美术很大的影响。我们观看英、法、原苏联影片时,可以发现有些画面的构图和色彩处理,明显受到他们本国一些大画家风格的影响。正因为如此,有人认为,电影就是用摄影机绘画。但随着电影越来越成为一门独立的艺术,也有人提出,要使电影完全摆脱绘画,与此同时则建立起电影是视觉信息载体的概念。从这个观点出发,人们又采用了镜头是电影视觉信息媒体的概念。这一概念,仍然来源于电影手段的本体是照像。只是镜头还有光学技术上的意义。光学技术意义上的镜头是指如何用摄影镜头进行观察,进行拍摄。摄入与映出本不是一回事,用镜头来表示摄制结果,有时也会造成一些含混。当代有些电影理论家又用“影像”来指称电影这种纪录了视听信息的载体。如美国著名电影理论家李·R·波布克(Lee R. Bobker)在他的代表著作《电影的元素》中,既没使用“画面”这一词,也未使用“镜头”这一词,而使用了“影像”。我们这里仍沿用“画面”一词指称影视的视听信息载体,是因为其一,人们比较习惯于这一用语。电影理论界也认可。其二,我们在银幕和荧屏直接看到的,确实是一幅幅画面,而理解一部影视片,也确实是要通过画面分析而完成。

法国电影理论家马尔丹在《电影语言》一书中说:“画面是电影语言的基本元素。”他借用语言学的术语来说明电影的表意手段,一部电影可看成一部小说。小说是由段落章节构成的,对电影而言是场次;章节是由句子构成的,对于电影来说就是一组或几组相关的画面;而句子是由词语构成的,对于电影来说,词语就是画面。所以,画面是构成电影的基本元素,在影视中处于重要的地位。它较之声音色彩更为重要。

一切艺术都是表达人类情感,反映和表现生活的,只是手段形态不同。文学用语言文字作为符号代码,表现反映生活。它所表达的意境和意念,描写的人物景物和事件,要借助人们的想象才构成形象,其形象性是间接的。而电影电视用画面负载视听信息,是直观的、具体的。画面的形象效果,是影视艺术造型的基本特点。

但是,影视画面造型不同于美术,也不同于摄影,它的画面是非单一的,是连续相关的;是非静止的,是运动的——在运动中完成造型,在运动中叙述故事,在运动中进行审美。同时,影视画面是有声音的,它能传播听觉信息。画面还可以是黑白的和彩色的。运动、声音可以使影视画面突破美术画面的二维空间,而达到近似三维空间的境地,能使观众不但可感觉长度与宽度,还可感到深度,甚至感觉到画面中没有的事物。影视艺术的画面性,首先就体现在它是运动的、有声的这一画面自身的特点上。

其次,影视的画面性还体现在影视用画面思维,用画面叙事,用画面表情达意。典型的例子,是世界经典美国电影《公民凯恩》中用四组画面表现凯恩与妻子关系的前后变化:

第一组:凯恩与他的妻子穿着春天的服装坐在饭厅里进早餐,边吃边亲昵地注视对方,相对莞尔。

第二组:凯恩和妻子穿着夏装在饭厅里进早餐,妻子还是边吃边看凯恩,可凯恩在一边看报,对妻子的注视未予理睬。

第三组:凯恩与妻子穿着秋装在饭厅里进早餐,他们各自埋头进餐,谁也不看谁,急于吃完离开。

第四组:凯恩与妻子穿着冬装在饭厅进早餐,两人都吃不下,相互怒目而视。