

王竟

著

我不要

生活的真实

我要

艺术的真实

故事片 创作六讲

共情

创作思维

神性叙事

调研

叙事动力

斜坡球法则

人物的行动模式

脸的魅力

非职业演员

观察与被观察

口吻与修辞

影像概念

镜头设计

动作

情绪

故事片 创作六讲

王竞
——
著



图书在版编目(CIP)数据

故事片创作六讲 / 王竞著. -- 成都: 四川文艺出版社, 2018.12
ISBN 978-7-5411-5132-3

I. ①故… II. ①王… III. ①故事片—电影创作—高等学校—教材
IV. ①J951.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第207053号

Copyright © 2018 Ginkgo (Beijing) book Co., Ltd.

All rights reserved.

本书版权归属于银杏树下(北京)图书有限责任公司。

GUSHIPIAN CHUANGZUO LIUJIANG

故事片创作六讲

王竞 著

选题策划	后浪出版公司	出版统筹	吴兴元
编辑统筹	陈草心	责任编辑	程川 周轶
特约编辑	梁媛	责任校对	汪平
装帧制造	墨白空间·张静涵	营销推广	ONEBOOK

出版发行	四川文艺出版社(成都市槐树街2号)
网 址	www.scwys.com
电 话	028-86259287(发行部) 028-86259303(编辑部)
传 真	028-86259306

邮购地址	成都市槐树街2号四川文艺出版社邮购部 610031		
印 刷	北京盛通印刷股份有限公司		
成品尺寸	165mm × 230mm 1/16		
印 张	14 插页6	字 数	210千字
版 次	2018年12月第一版	印 次	2018年12月第一次印刷
书 号	ISBN 978-7-5411-5132-3		
定 价	60.00元		

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问:北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com
未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容
版权所有,侵权必究

本书若有质量问题,请与本公司图书销售中心联系调换。电话:010-64010019

本书由“北京市人才队伍建设——长城学者项目”赞助出版

序 言

透过办公室的玻璃隔断，我看见一个穿深色外套、背着帆布包的小伙子向里面张望，我们当时正在开会，他没有打扰我们，一个人在外面的沙发上坐下。我送人出门的时候，他站起身来迎向我：“你是王竞老师吗？”……我没见过他，但这样直接找上门、要求见面聊聊的不算罕见。

通过他的自我介绍，我知道他是来自某某大学化学专业的大四学生，准备毕业后报考北京电影学院的研究生，这次想提前过来“摸摸底”。尽管很多报考研究生的同学来自非电影本科专业，但毕竟从“高分子”到电影制作还是跨度有点大。我问他为报考电影学院做过哪些准备，他给我看了一部自己拍摄的短片，那是一部关于大学生爱情的微电影。作为非相关专业的拍摄者，画面技术的缺陷我可以忽略不计，但影片叙述乏味、人物刻板，题材也基本上是概念化、公式化的。我看不出他从事电影制作的潜力。我告诉他真实的想法：至少在现阶段，他的能力距离报考电影学院研究生还有些远。“我可以学，我学东西很快的……”“我相信，但是……每个人适合的专业可能是不一样的，也许你在其他方面能力很强……”“你是说我不适合搞电影创作吗？”我本来想用一种委婉的方式，比如说“你现在还不适合，也许明年……”，但这样说也许更害人，所以我说：“你可能不太适合做导演。”“那请你告诉我，以电影导演来说，什么人适合，什么人不适合？”

我一时语塞，因为这是个……大问题。

要回答这个问题，我们先要知道作为一个导演需要做什么。为了回答得全面一些，我上百度搜索“导演”“门槛”关键词，结果被重重地打脸了：“细思恐极，在国内‘导演’这个行业是否是门槛最低的一门职业？”（虎扑论坛一篇帖子的标题）。看到整屏整屏对导演门槛过低的感叹，我心里明白为什么大家要争着做导演了。这是因为，做导演似乎不需要任何专门技术。你看，写剧本的是编剧，表演角色的是演员，设计场景的是美术，把画面拍下来的是摄影，把声音录下的是录音，把片子剪出来的是剪辑，找钱、管钱的人是制片……细想起来，导演真的没法指着银幕上的某个部分说：“看，这个是我做的。”

导演和乐队的指挥有一些相似。一部交响乐听下来，里面没有一个声音是指头发出来的，所以乐队的指挥也是人人都可以干的吧？武汉有一个天生智障的孩子名叫舟舟，相信很多人都在电视上看过他指挥的演出（他曾和施瓦辛格、刘德华同台），在台上指挥几十人的大乐队，那激情投入的姿态，甚至比卡拉扬更像指挥大师……但是，他真的在指挥吗？你去网上搜一下关于舟舟指挥的文章，想必会知道，如果舟舟在演出中转身离开，乐队也会继续演奏下去，甚至演出质量不会变——因为舟舟只是在表演，在模仿指挥的动作。

相信没人会因此得出结论，指挥是一个可有可无的岗位，谁都可以干。电影导演也是一样，没有好导演的剧组注定是一场灾难——除非有另外一个人代替导演行使了职责。回到我们的问题，当一个导演需要具备什么样的能力？除了需要后天学习的专业技巧，它真的适合所有人吗？

在我看来，一个专业导演在进入电影学院之前有三种素质是必须具备的，也是在专业的学习中较难获得的，那就是有心、有脑、有眼。

有心是指一位导演要具备比常人更强大的共情（empathy）能力，即对他人的遭遇感同身受的能力。场上正在进行一场激烈的网球赛，想必大多数观众都能感受到比赛中球员的情绪变化。然而，你在多大程度上能感受到在场边观战、看似波澜不惊的教练的情绪变化？你能听到他在球员失利或比分逆转时的心跳吗？如果说这些还算简单，那么你能感受到一个孩子在妈妈温柔地说了哪一句话之后内心开始绝望了吗？诗人艾基（Gennady Aygi）曾说“一棵树受难，

我们也受难”，但真的不是所有人都可以理解到“树的受难”。说到这里你可能明白了，所谓有心是指对情感的敏感程度，如果一位导演在情感上反应迟钝，他如何能讲出一个情感丰富的故事，又如何能将观众有效地带入到主人公的情绪之中？

这种共情能力不仅体现为情绪感受，还表现为对于情感的价值发现。在电影的发展过程中，人类的情感表达也在不断拓展新的领域。我们知道每一部电影都是特殊的角色与一个特殊情境的相遇，其所激发的情感也是独一无二的。而对这种情绪的准确把握所依赖的判断来自导演人生经验中对人物的理解及对情感价值的认识，还包括用想象共情的能力。尽管共情能力可以通过练习来得到加强，但这是一个自我提升的长期过程，依赖于人的悟性和天生的敏感。

有脑的意思是指，一个导演除了具备专业的知识以外，也要具备较强的分析问题及解决问题的能力。很多人以为艺术创作是一个感性的过程，而艺术家是排斥过多的理性研究、逻辑分析的——这是对艺术创作的误解。有的艺术创作面对的依赖理性的元素相对较少，比如写作、绘画（可绘画中的解剖学、透视法何尝不是科学），但电影拍摄是一个高度复杂的创作和运作过程，对于导演的思考、分析能力有较高的要求，也需要导演具备较强的组织和领导才能。无论在前期剧本创作，还是拍摄组织中，导演都要有清醒的全局观及明晰的思路，否则无法面对复杂的创作元素和庞大的摄制团队。这一点我们在后面的章节中会具体阐述。

另一个无法在短时间内通过学习获得的能力是审美，即我们所说的有眼。不要以为你看见漂亮的姑娘眼睛发亮就意味着懂得审美，王羲之的《兰亭序》和某一首乐曲有相似的律动，你能辨识出来吗？一把椅子和一个角色，以及一间房子，他们在视觉上的关联度除了戏剧上的理由，如何确认他们是否处在同一个审美维度内？美术设计拿来五个不同的方案，你如何选择最恰当的一款？摄影师架好了摄影机，他的画面在将来的电影里是合适的吗？是否需要调整，如何调整？一个导演尽管不需要能绘画、懂作曲，但敏锐的审美能力几乎每天都用得到。这种能力与一个人的智力不成正比，甚至也与努力程度不对应。看

看全世界最顶尖的艺术学院每年毕业多少学生，又有多少人因为缺少才华且无法自我突破最终放弃了创作，我们会明白，不是所有的能力都可以通过学习来获得。有些能力甚至是基因决定的……你可以相信音盲不能当歌唱家，色盲不能当调色师，为什么不相信每个人的审美能力也有生理差异？

在一个人最终选择电影导演这个职业以前，最好先自问一下：我是否真的是一个有心、有脑、有眼的人。本书或许包含了做一个导演所需要的大部分理论观念，但不意味着你只要了解这些内容便可以成为一名导演。

本书的内容基于北京电影学院摄影系“电影摄影与制作”专业三年级的主要创作课“故事片创作”。这门课不讨论故事片创作的具体技巧，比如如何写剧本、如何选择摄影机、如何打光、如何剪辑或管理素材等。它的定位是在学生对电影拍摄技术和技巧有一定程度了解的基础上，来帮助大家面对一些实际创作中需要解决的问题，类似于高端创作问题。本质上这门课针对的是导演创作思路，因此称它为“故事片创作”。

这门课参考了导演系一些课程的教学思路，如电影导演创作、电影导演构思等课程。我认为它是从反思和总结的角度去重新梳理过去课程当中所学到的知识点，更多针对实际创作过程中所面临的问题，而这个解决过程则需要把剧作、表演、摄影、剪接等各门类集中到一起进行综合讨论。例如讨论“如何提高电影叙事效率”，我不会具体解释它如何用剪接手段、表演手段、剧作手段，或者分镜头手段来解决。在本书中所有这些具体方法将会被打散，凝结为一个总体创作原则来讨论。

也就是说，这是一门关于创作思维的课。

目录

Contents

序 言	1
第一讲 电影与生存	
人生的意义	4
讲故事的人	7
人类叙事母题的演变	10
神性与神权	14
电影的价值属性	17
第二讲 剧 本	
判 断	30
阅 读	31
调 研	32
动机、背景和主题	32
年代和地域	34
同类题材作品	36
行业背景	36

分 析·····	37
故事层·····	39
人物层·····	61
价值层·····	63
美学层·····	71

第三讲 人物：从现实到银幕

人物的色彩·····	78
人物的重量·····	81
矢 量·····	82
情感联系·····	84
人物的复杂性·····	86
人物的一致性·····	88
人物的行动模式·····	90
对 话·····	93
穿透人物·····	96
穿透情节·····	102
穿透主题·····	105
演 员·····	109
脸的魅力·····	110
选 角 ·····	111
非职业演员·····	113
导演与演员的关系·····	114
表演的支点·····	116
表演唯真实? ·····	117

第四讲 风格与类型

一把尺子·····	126
诗电影·····	130
散文电影·····	131
戏剧电影·····	133
说明文·····	134
新闻体·····	136
舞台剧·····	137
游戏体·····	139
口吻与修辞·····	141
风格的统一与多元·····	147

第五讲 影 像

中国电影影像·····	154
影像与叙事·····	155
影像作为媒介·····	160
电影的影像概念·····	162
案例 1:《雨果》的“奥托克罗姆” LUT 系统·····	164
案例 2:《卡罗尔》对索尔·雷特作品的系统借鉴·····	167
案例 3:《霓虹恶魔》的形式感·····	171
案例 4:《醉乡民谣》的色彩概念·····	173
影像概念的三个维度·····	176
规划法 VS 生长法·····	177
叙事空间·····	178

肖像·····	181
小屏幕，大银幕·····	182

第六讲 镜头设计

视 点·····	190
从全知视点到受限视点·····	191
视点选择的统一性·····	194
内视点叙事·····	194
距 离·····	196
三角形法则·····	200
动 作·····	201
情 绪·····	202
图 式·····	203
场面调度·····	209
后 记·····	214
出版后记·····	215

[第一讲]

电影与生存



《入殓师》(2008)

我曾经非常排斥在电影学院的课堂上讲授“创作观”之类的内容。谈到创作观，离不开“三观”（世界观、价值观、人生观），三观正不正是个人的修行。我们都要形成自己的价值立场及价值判断，而对于电影创作者来说，拥有独立的、批判性的思考能力更是成为优秀导演的必要条件。有志于从事电影创作的学生终于来到电影学院，想要获得艺术上的启迪，等到了三四年级的高年级创作课以为终于可以自由表达，老师竟然还要讲所谓“正确的创作观”，我个人确实特别排斥。我一直有一个观点，电影学院应该像一个驾校，作为这个驾校的老师，我只负责教授技巧，例如：如何把一个故事讲得富有吸引力，用什么方法让一个角色在困境中生存，如何影响和引领观众的观影注意力和情绪。至于影片的价值诉求，则属于作者个人关注的领域，不应该在电影学院里讲授。就像驾校的责任只是教你如何开车，至于你开车去哪里是个人的选择。

但是随着自己拍摄电影的经历越来越多，我渐渐认识到价值观的问题终究是实际创作中躲不掉的问题，它关乎一部电影的走向，关乎观众看电影和创作者拍电影的动机，甚至关乎什么样的电影才算是有价值的好电影。这些意义层面上的问题一直困扰着我，我觉得它必须是电影创作的一部分。所以，在初步审看完2011级的作业，也完成了2010年班的备课任务的那段时间，我花几天时间重新搭起了这门课程第一章的内容框架，把价值观方面的内容放在开篇，题目就叫“电影与意义”。首次尝试之后，这几年我又对这部分内容进行了一些调整和梳理，把它提升到一个更高更大的范畴，叫作“电

影与生存”。我希望在本章回答一些看似很虚很宏大但对电影创作非常重要的基本话题，如我们为什么要拍电影、人为什么要看电影等，力图在这个框架之内厘清什么是值得拍的好电影，以及电影承担什么样的社会功能等问题。

人生的意义

先讨论一本书——《人生的意义》。书名听上去很像心灵鸡汤类的“人生指南”，但它其实是一本以通俗话语讲述的哲学小册子。作者特里·伊格尔顿（Terry Eagleton）是当代著名的西方马克思主义文学理论家和文化批评家。这本书提到一个观点，认为在地球所有生物当中，人类是唯一一种能够从抽象层面上意识到死亡的生物。虽然其他生物也会经历死亡，但只有人类能够意识到死亡的不可避免和终将来临，对死亡问题的思考会伴随人们的一生。不同的年龄段以及不同的人生阅历，都会使人们对死亡产生不同的理解。换言之，人类是唯一一个活在死亡阴影下的生物。如果人终将一死，那人生的意义是什么？随着年龄的增长，对死亡的思考也将会带给人们更加深刻的困扰。

柏拉图曾有一个著名的“洞穴比喻”，他将人类比作生活在洞穴中的、被捆在原地无法动弹的囚徒，他们的视野只能看到一个方向。在他们身后生着一堆火，一些人举着人或动物的模型，在他们和火之间移动，火光将道具的影子投射到囚徒对面的墙壁上，让他们以为自己看到的東西是真实的。在柏拉图看来，人类所看到的東西其实都是一种假象。而只有那些拥有理性、拥有智慧追求的先知哲人们，才有可能挣脱枷锁，回头发现真相，进而走出洞穴，看到真理的光芒（图 1.1）。

看着这幅图，谁能说这些囚徒不是在看电影呢？存在主义哲学同样认为，人类的存在先于他的本质。也就是说，人生并无所谓意义。萨特打过一个比方，当一个工匠想要制作一把裁纸刀，那他脑子会先产生一个裁纸刀的概念，然后



图 1.1 柏拉图的洞穴

他按照这个概念去完成一把裁纸刀的制作。因此从一定意义上说，在裁纸刀生成实体之前，它的本质就已经存在了。工匠的脑子里已经对这把还未诞生的裁纸刀有了先期存在的概念，例如它可以长什么样子、要承载什么样的功能等。在概念的指导下，工匠才去制造裁纸刀。那么就可以说，裁纸刀是“本质先于存在”。假设人是由上帝用泥捏出来的，那么正如一把裁纸刀的诞生过程一样，人类也可以说是“本质先于存在”的。因为在人类被造出来之前，上帝这样一个工匠已经把人类的性质规定好了。但在更多人相信进化论的当今这个时代，人们更愿意接受生命的发生与存在是一种生物学现象。因此，可以说世界上至少有一个人，在他没有被决定本质之前就已经存在了，这也就是存在主义哲学中所说的“存在先于本质”。

无神论存在主义——我也是其代表人之一——则比较能自圆其说；它宣称如果上帝并不存在，那么至少总有一个东西先于其本质就已经存在了；先要有这个东西的存在，然后才能用什么概念来说明它。这个东西就是人，或者按照海德格尔的说法，人的实在（human reality）。我们说存在先于本质的意思指什么呢？意思就是说首先有人，人碰上自己，在世