

新世纪百科
知识金典
XINSHIJI
BAIKE ZHISHI
JINDIAN

重庆出版社

电影 艺术创作

沈 寂 缪新亚 主编



新世纪百科
知识金典
XINSHIJI
BAIKE ZHISHI
JINDIAN

电影 艺术创作

沈 寂 缪新亚 主编

LT0000227791Z



J904
26

重庆出版社



责任编辑 吴立平
封面设计 金乔楠
技术设计 张 进

新世纪百科知识金典

电影艺术创作

沈寂 缪新亚 主编

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 850×1168 1/32 印张 7.625 插页 4 字数 190 千
1999年4月第一版 1999年4月第一版第一次印刷

印数:1—5,000

*

ISBN7-5366-4162-1/J·552

定价:11.00元

新世纪百科知识金典

◆ 顾问(以姓氏笔画为序):

马少波 王伯敏 刘厚生 乔羽
冰心 全山石 江平 杨子敏
李家顺 张岱年 张振华 柯灵
柳斌 铁木尔·达瓦买提
桑弧 桑桐 秦怡 蒋孔阳
翟泰丰 蔡子民 滕藤 滕久明
戴爱莲 魏巍

◆ 总主编:

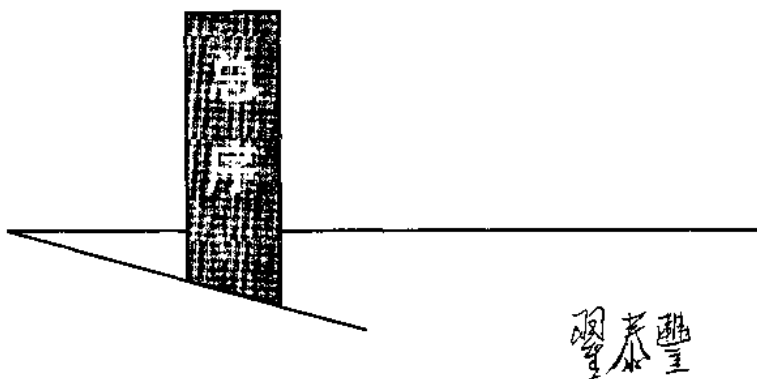
张虞 李书敏

◆ 副总主编:

许友梅 陈金才 熊静敏 黑淑琴
蒲华清 薛振安 柏家栋 傅之悦

◆ 总编委(以姓氏笔画为序):

文晓村 王中玉 叶延滨 曲炜
许友梅 陈金才 吴申耀 李书敏
李荣昌 沈寂 张虞 张文槐
杨巍 郑达东 郑可仲 单树瑶
柏家栋 钟代福 徐卓平 夏树人
梁子高 曾如信 傅之悦 黑淑琴
蒲华清 缪新亚 熊静敏 薛振安



21 世纪就在眼前。我们既要把握中华民族全面振兴的极好机遇,同时又要迎接世界各国综合国力主要是经济力的激烈竞争。科技是第一生产力,发展高科技是在综合国力竞争中立于不败之地的关键所在。培养一代有理想、有道德、有文化、有纪律的公民,在综合国力激烈竞争中赢得胜利,是决定中华民族命运的大事。

党的十五大为建设有中国特色社会主义的伟大事业绘制了宏伟的蓝图,赋予了教育文化战线的同志为建设有中国特色社会主义文化而奋斗的光荣任务。青少年是中华民族全面振兴的希望,因此,加强对青少年的教育就提到了全社会的面前。除了课堂的“传道授业”外,更要重视教育与改革开放的伟大实践相结合,面向现代化,面向世界,面向未来,教育青少年树立为中华民族全面振兴而奋发努力的使命感和责任感,托起明天的太阳。

“书籍是人类进步的阶梯”。好的书籍,是精神文明的营养素,是青少年的精神粮食,它在思想道德建设和文化建设中有着不可替代的作用,也是进行科学普及、社会教育和信息传播的重要工具。

改革开放以来,出版了一系列高品位的青少年读物,取得了

很大成绩,但和时代要求相比,同亿万青少年的需要相比,还是远远不够的。一些见利忘义之徒,千方百计制造不堪入目的黄、灰、黑出版物,通过种种非法渠道,流入一些学生的书包课桌,毒害他们的心灵,令人扼腕。形势要求新闻出版界、教育科技界、文化艺术界的同志不断努力,创作编写出更多、更好的内容丰富、情趣高尚的青少年读物。

《新世纪百科知识金典》是一批在教育、文化战线上工作了多年的同志策划组织的。他们辛勤劳作,团结协作,历时三年编写出来。该书包容了许多学科的知识,有别于辞条式的编写方式,把知识的介绍与赏析融为一体,既是传统美德的传播、新知识的普及,又是对前人积累下的知识财富的学习鉴赏,也是迎接21世纪,普及文化科学知识的展示。这是一套兼具思想性、新鲜性、知识性、趣味性特点的读物,其中有许多知识,对青少年来说可能还是陌生的、新鲜的,在日常生活中经常“会面”,而又不知其所以然,本书正可以扫除一些盲点,弥补知识的不足。

这么多同志默默无闻地耕耘着这方土地,可谓功德无量。无怪乎许多专家学者、前辈名家对这套书给予热情指导与支持,并乐意为每个分册命笔题词。

我希望《新世纪百科知识金典》编写出版会受到广大青少年读者的欢迎,成为青少年喜爱的良师益友,我也希望有更多的同志为广大的青少年创造更多更好的精神粮食。

1998年2月

目 录

总序	翟泰丰 1
最年轻的文学样式	
——电影剧本写作谈	孟森辉 1
影片创作过程中的“统帅”	
——电影导演艺术谈	叶明 55
银幕人物形象的创造者	
——电影表演艺术谈	胡导 叶明 95
银幕艺术的载体	
——电影摄影艺术谈	庄菊池 115
银幕上的环境“布置”	
——电影美工艺术谈	韩尚义 146
为银幕人物“开相”	
——电影化装艺术谈	达旭 157
人要衣装,佛要金装	
——电影服装艺术谈	曹颖平 177
“砌末”虽小,却关全剧	
——电影道具制作谈	丁道英 189
无所不能的“神来之手”	

最年轻的文学样式

——电影剧本写作谈

孟森辉

一、电影文学

电影文学在电影艺术的发展过程中产生并逐渐走向成熟，它有别于诗歌、小说、散文和戏剧作品，是一种最年轻的独立的文学样式。

影片的剧作者，称为此影片的编剧。专业从事电影剧本创作的作家，称为电影剧作家。

电影编剧的任务是创作可供拍摄的电影剧本。他可以直接根据生活素材创作，也可以根据其它文艺作品改编。改编也是一种创作。电影剧本摄制成影片的过程，是一种再创作。电影剧本所提供的思想内容、艺术形象及风格样式，是影片摄制组各部门在通常是由导演提出的解释与构思下进行再创作的共同基础。

电影剧本用文字来塑造艺术形象，从而反映社会生活，表现编剧对生活的观察、感受、理解、认识和态度，因而电影剧本也是一种文学作品，它同样也可以独立地供读者阅读和欣赏。电影剧本的完成，意味着影片的剧作阶段告一段落，然而就影片的全部创作过程来说，电影剧本还不是最后完成的电影艺术，还需要通过影片摄制工作来创造作为综合艺术的银幕形象。因为电影

剧本主要是为拍摄影片而创作的,所以它必然要受到电影特性的制约,必须符合电影作为一种综合艺术的规律。对于电影剧本来说,它既属于文学的范畴,又受到电影特性的制约和支配,因而它是文学特性和电影特性的辩证统一的产物。电影剧本如果不适宜拍摄成影片,如果脱离了电影艺术的基本规律和要求,它就失去了自己独特的美学价值,也不能成为一种独立的文学样式。电影编剧虽然用文字来叙述描写,但它却是按照电影的方式来思考的。正是电影编剧,早在剧本的构思写作阶段,就要对生活素材和生活感受作出最先的电影式的处理。

电影是综合性的艺术,它包含文学、戏剧、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、建筑等因素,又和科学技术紧紧地结合在一起,因而电影艺术有着丰富的表现手段。电影通过银幕的声画形象直接诉诸于观众的视觉和听觉,因而银幕形象具有可见可闻的生动性、具体性和直接性,即“直观性”。电影剧本以文字作为自己的手段和物质材料,它塑造的文学形象是“非直观性”的,只能通过文字作为中介,让读者达到如临其境、如见其人、如闻其声的艺术效果。因此,电影剧本所创造的文学形象,还须通过读者的理解和想象才能实现。但是,电影剧本所创造的文学形象,又不同于其它样式的文学作品所创造的文学形象,它有着自己鲜明的特点:电影剧本的一切内容,必须要能够通过影片的摄制,在银幕上以电影的各种艺术和技术手段体现出来。由此可见,作为电影编剧,除了应具备文学创作的基本功,还必须熟悉和掌握电影艺术的各种表现手段,这样,他才有可能在创作时预想到自己所写的一切将来在银幕上出现时是什么样子,并把他的这种预想,从总体构思到细节、对话都用文字的形式,准确、生动、鲜明、简洁地描述出来,从而既为广大读者所欣赏,又为导演及摄制组全体创作人员所理解和接受。

电影剧本的电影特性,首先表现在它能够显现出鲜明的动

作性和画面感。读者在阅读电影剧本的过程中,几乎可以看见和联想到未来影片中一幅幅运动着的视觉画面,而这些画面又和语言、音乐及音响效果用各种方法进行着配合。其次,还表现在,它能让读者清楚地感觉到,未来影片在镜头组接的电影蒙太奇中所显示出来的逻辑关系和丰富的潜台词,这是电影艺术特有的一种形象化的语言。

作为影片基础的电影剧本,还必须具备文学价值。电影剧本的文学价值,主要是指作品的思想内容、人物形象和艺术形式上所具有的审美价值。当然,电影文学的中心任务是人物形象的塑造。因为电影剧本的思想内容主要是通过人物形象来体现的,一切艺术手段都是为塑造人物形象服务的,决定电影剧本文学价值高低的主要依据,是剧中人物形象的真实性、生动性、独特性和典型性,是形象与思想的统一,即鲜明的艺术形象与深刻的思想内容的和谐统一。

影片的文学价值由电影剧本所提供。电影导演在拍摄影片时,充分发挥电影艺术的各种表现手段来体现、丰富和提高电影剧本所提供的这种文学价值。一部影片总的艺术价值,除了它的文学价值外,还有它在表演艺术、造型绘画艺术及音乐等方面的价值,特别还体现在影片在电影语言方面的运用、探索、创新所达到的高度。

就剧本与影片的关系而言,至少有两种可能:通常的情况是,剧本的文学价值在影片中得到了充分的显现,或者说影片较原剧本有所提高;也有另一种情况,影片不如原剧本,剧本的文学价值遭到削弱。但是,只要电影剧本已经发表出来,那么它本身所具有的文学价值还是能被读者所欣赏和为社会所承认。拍成影片和出版发表同样都是电影剧本的完成形式,从这个意义上来说电影剧本又是独立于影片之外的,它可以也应该成为人们鉴赏、评论和研究的对象。在电影艺术发展的早期,既没有完

整的电影剧本,也没有独立的电影编剧,电影导演按照自己的创作意图拍摄一些故事情节十分简单的无声短片。电影艺术在和文学、戏剧不断结合的过程中逐步走向成熟,作家和剧作家纷纷参加到电影创作中来,成为电影剧作者,从而出现了电影编剧与电影导演的创作分工及他们各自工作的相对独立性。开始阶段,电影编剧只是为影片摄制提供一个创意念、故事梗概、拍摄大纲,然后由电影导演在拍摄过程中进一步丰富、补充、加工和具体化。后来,出现了相对来说比较详尽一些的电影脚本,这是电影剧作的一个新的发展阶段。然而,电影脚本的创作只是为拍摄影片服务,它只是存在于影片创作过程的“内部”,还不是一个具有自身的艺术价值的独立作品。而在电影脚本的基础上发展完善起来的电影剧本,它才成为了一个具有自己独立艺术价值的完整的作品,并成为一种新的独特的文学样式。电影剧本的出现和繁荣,是电影文学成熟的标志,也是电影艺术成熟的重要标志。有声电影的出现,是促使电影剧本走向成熟的一个重要动力。并不是文学从外面把电影剧本强加于电影艺术,而是电影艺术的历史发展本身促使了这种新的文学样式产生出来,文学只不过以自己丰富的传统帮助了它改善和成长。电影文学的成熟和电影艺术的成熟是相辅相成的,它们互相渗透,并互相推动,并肩前进,共同繁荣。

二、电影的本性

电影性是指电影本身的艺术规律和美学特征。电影编剧必须了解和掌握电影艺术的本性,才能创作出符合要求的电影文学剧本。关于电影艺术的本性,历来众说纷纭,但仍然未必能很科学、很系统、很完整地阐述清楚。早期的电影理论著作,大多认为电影是“视觉艺术”。这一观点一直流传到今天,最多略加

修正,说电影“主要是诉诸于视觉的艺术”。也许,在无声电影阶段,这是对电影本性的恰当的表述。但今天,再这样来概括电影的本性是否仍然符合实际?在电影创作实践中是否还有它的指导意义?尽管从现象上来看,在任何一部影片中,只有没有声音的画面,不存在没有画面的声音,但实际上问题并不那么简单。对于现阶段的电影来说,一定要区分视觉的因素和听觉的因素究竟哪一个重要。例如影片《归心似箭》中有这样两场戏:一场是玉贞在泉边挑水时向魏得胜吐露爱慕之情的戏;另一场是玉贞默默地送魏得胜归队的戏。在前一场戏里,他们之间有一番富有潜台词的精彩对话;在后一场戏中,他们俩依依不舍,慢慢地在树林中走着,魏得胜伸手想从玉贞手里接过包袱,但玉贞不给,似乎她觉得把这个包袱多拿一会儿也是一种安慰。最后,玉贞亲手把包袱给魏得胜背上,打上了结。因为怕魏得胜难受,她没有流泪,但当只留下她一个人的时候,她忍不住地哭了,离别之情尽在不言之中。这两场戏都是脍炙人口的好戏,但它们所采用的艺术表现手段显然是不一样的。前一场戏,主要是通过听觉的手段来表现人物的思想感情;而后一场戏则是通过视觉的手段来表现人物的思想感情。视觉和听觉这两种艺术表现手段各有各的长处和用途,各有各的艺术效果和魅力,它们只能互相配合,互相补充,决不能只注重一种手段而贬低、偏废另一种手段,更不能简单地用一种手段取代另一种手段。苏联电影理论家弗雷里赫说得很好:“现代电影艺术的本性归根结蒂决定于画面同有声语言综合的结果。”对于两部不同风格的影片,或者对于一部影片中两段内容不相同的戏,可能存在是以视觉手段还是以听觉手段为主的问题,但就电影这个总的概念来说,不能说“以视觉手段为主”,也不能说“主要是诉诸于视觉的艺术”。否则,就很难理解像《黄土地》这样以视觉手段为主的影片是成功的影片,而像《伟大的公民》、《白痴》、《猜一猜,谁来吃晚餐》这

样的以人物语言作为最主要表现手段的影片,也同样被公认为是成功的电影。

三、电影剧本的文学性

电影是一种拥有各种艺术表现手段的综合艺术。这表现在电影既具备文学的因素,又具备戏剧、绘画、音乐等因素,或者讲它既具备文学性,又具备戏剧性、绘画性、音乐性等等。但它又不是各种艺术的混合、拼凑、相加,而是熔各种艺术于一炉的一种综合,因而又完全改变了它所综合的各种艺术原有的材料和独特的表现力。显然,电影的文学因素,不同于作为语言艺术的文学,因为它的形象不像文学形象那样只能是“如见其人,如闻其声”,而具备了可见可闻的直观性;电影的戏剧因素,不同于直接在观众面前表演的戏剧,它利用自己在表现时间和空间方面的高度自由,以最大的真实感取代了戏剧在舞台演出中的那种假定性;电影的绘画因素,不同于作为造型艺术的绘画、雕塑和建筑,它占据了空间而且又在时间上加以展开;电影的音乐因素,也不同于音乐本身,因为它在与画面的各种方法的配合中产生了新的、更加明确和更加丰富的意义。可是如果离开这诸多的艺术因素,电影作为一门综合艺术就无从理解和体现。电影性也就无所依托,无法存在了。

在这些艺术因素中,文学因素,对一部影片的艺术质量和起着举足轻重的决定性的作用。电影编剧的任务是为未来的影片提供一个具有相当文学价值的基础,这个基础是指剧本反映生活的真实性、深刻性和独创性,它包括思想内容、人物形象、语言、情节和结构。近年来,我们生产了一些思想和艺术质量平庸甚至低劣的影片,究其原因,就是这些影片的文学价值不高,或者说它们的文学性不强。当然,其根子往往是因为电影剧本

的先天不足。

可是,由于影片的题材、样式、风格和流派,各不相同,不同的影片可以偏重于其中某一、二种因素。有些影片,虽谈不上有多高的文学价值,但也受到广大观众的热烈欢迎,因为观众的兴趣爱好极为广泛。像《庐山恋》,无论从它的文学性或戏剧性的角度来衡量,都有很大的不足之处,但它却以绘画性见长,影片中庐山的名胜古迹、自然风光,使人赏心悦目,陶醉其中。至于某些音乐片和歌舞片,就偏重于音乐和舞蹈。还有科幻片,就以迷惑惊异的特技镜头吸引观众。另外,正如文学中存在着高雅的文学和通俗的文学一样,在电影中那些注重悬念和情节的惊险片、侦探片和武打片,同样拥有广泛的爱好者。我们在倡导提高电影的文学价值的同时,对上述几类影片也不要予以排斥,它们在电影的百花园中可以也完全应该有自己的席之地,只要它们是健康的、有益的,为广大观众所需要、所欢迎的。可是即使是这类影片,也希望能有一定的艺术性。

最后,谈谈戏剧因素和文学因素在电影中的地位及其演变。三四十年代的电影,特别注重戏剧因素,电影剧本所以称之为剧本,说明首先把它看成是一个“剧”。拍电影,电影圈里流传下来的行话叫“拍戏”。观众去看电影,习惯上说看“影戏”。衡量、评论一个电影剧本或一部影片的好坏,相当重要的标准是它“有戏”还是“没戏”。这些现象,一定程度上反映了戏剧因素在电影中的突出地位。事实上,当时一些经典性的影片,如《魂断蓝桥》、《夏伯阳》、《卡萨布兰卡》,都是戏剧性极强烈、极明显的。这些影片在组织矛盾、结构情节、塑造人物方面,或者说它们的叙述方法,都遵循着戏剧的法则。所以,有论者称这些影片是“戏剧电影”。然而,这种“戏剧电影”的模式,不断地遭到挑战并被突破:像《公民凯恩》、《罗生门》这样多角度、多层次的叙述方法;像《党同伐异》、《广岛之恋》这样的两条时空线频繁交替穿插

的叙述方法;像《8 $\frac{1}{2}$ 》这样的以人物的主观意识活动作为影片结构的依据的意识流影片;像《木屐树》这样的摆脱“戏剧性情节”,追求充分的纪实性的生活流影片;像《海之歌》这样的色彩浪漫,充满激情的“诗电影”;还有像《印度之歌》这样的主要是用语言来叙述故事,借以表达作者自己的内心体验,而画面的存在只是为了创造气氛和传达某种情绪感觉的“情绪电影”。这些偏离了戏剧因素和更接近文学的影片,之所以能引起人们的注意和议论,在电影发展史上留下一席之地,并能对电影创作产生不同程度的影响,主要是因为它们从不同的角度,用不同的方法,突破了“戏剧电影”的框框,突出了文学因素。这些影片在叙述方法方面的革新、创造与探索,大大开扩了我们的电影观,使我们对“电影艺术性”的认识,不断地深入、丰富和发展。

四、要有银幕感

我们可能都有这样的体会,当我们在阅读莎士比亚、易卜生、契诃夫、曹禺这些剧作家的戏剧剧本时,会产生一种强烈的舞台感。舞台感不仅存在于舞台演出之中,也存在于舞台剧本中。同样,真正具备了电影性的电影文学剧本,也能够引起我们的银幕感,它能像一部影片那样给我们以一种电影艺术所独有的美的享受,因为它是按照银幕的美学原则创作成的,它鲜明地体现着银幕的艺术感。电影文学剧本的这种银幕感,当然是来自电影编剧对电影本性的深刻理解和对电影特殊表现手段的熟练运用,来自电影编剧的银幕感。只有具备银幕感的电影编剧,才能创作出具有银幕感的电影文学剧本。正如苏联电影理论家弗雷里赫所说的那样:“电影剧作家用语言来描写,但却按电影的方式来思考。”正是电影编剧,早在影片创作的文学写作阶段,

就要对生活素材作出最先的电影式的处理,从而使剧作具备鲜明的“电影性”。

影片《简·爱》里有这样一段戏:一天夜里,简奋不顾身地帮助罗彻斯特扑灭了他卧室里的火苗,罗彻斯特非常感激,感情冲动地握住了简的肩膀,真挚地说:“我知道没你不行……”简回到自己的卧室,她靠在门边的墙上,久久地抚摸着自已那被罗彻斯特握过的肩膀,心潮起伏,不能就寝。接着戏转到第二天早晨,窗外洒满了明媚的阳光,简的脸上露出喜悦的神情,独坐在梳妆台前别胸针。与此同时,她第一次脱下了那身日常所穿的衣裙,换上了一件天蓝色带小花的衣裙。这里,简内心深处那刚刚萌发的爱情,她对幸福的追求和向往,不但是通过人物的动作和表情表现出来,就是那明媚的阳光、衣裙的色彩、耀眼的胸针,也都成了透露人物内心活动的窗户。可见,电影的艺术表现手段是丰富多样的,鲜明有力的。这是因为电影兼收并蓄了各种姐妹艺术的表现手段,把它们熔为一炉,从而使电影成为了一种艺术表现手段极为丰富的声画结合的综合艺术。

一个电影文学剧本是否“电影化”,并不像某些初学者所理解的那样,以为只要写上一些诸如“停格”、“画外音”、“镜头拉开”、“慢动作”之类的电影术语就行了,重要的是要看这个剧本是否充分地发挥了电影作为一门综合艺术的特点和长处,是否为摄制组各个部门的再创作提供了良好的基础和广阔的天地。一些初学者,往往对电影艺术的这种综合性认识不足,偏重于文学的因素或戏剧的因素,比较习惯于用人物的动作和语言来表达自己的创作意图,但是忽略甚至放弃了电影其它众多的表现手段,如绘画、音乐、音响的因素以及蒙太奇的作用等等。其实,失去了综合性,所谓电影性也就无所依托,无法存在了。

还有一种情况,就是初学者对于某些电影表现手法的滥用。最常见的是,为了表现剧中人物的思想活动,展示剧中人物的心

理状态,往往运用人物的内心独白直截了当地说出来,或者编剧像小说中的故事叙述者一样,自己站出来作一番介绍。有时,又因为出于对“意识流”电影的一知半解,大量运用回忆、梦境、幻想、闪现等手法,把人物的思维活动直接用场面表现出来。其实,这种简单化的处理,并不可取,正如著名电影艺术家张骏祥所说:“把人物内在的意识活动全部具体地形象呈现出来,并不是聪明的事……用人物画外音的办法,作为内心独白来诉诸观众的听觉,这同样是不聪明的。”当然,并不是说不能用这些手法,而是要防止简单化地使用这些手法。因为,人物的内心独白,作者的叙述介绍,或者插进具体的场而来图解人物的心理活动,这样做对于编剧来说,虽然很方便,不用多动脑筋,也不费力气;但正因为这样,从观众来看就失去了艺术欣赏的价值,作品的艺术魅力也随之被大大削弱了。另外,过多地运用这些手法,必然时常把戏打断,给人支离破碎的感觉,缺乏一气呵成的艺术效果。举一个例子,一位初学者创作的电影文学剧本,其中有这样一些片断:一位青工在图书馆偶然结识了一位美丽热情的姑娘,邀她出游;姑娘同意在公园约会。青工喜出望外,于是在他的头脑里闪现出他俩双双游玩嬉戏甚至披纱戴花结婚的场面。青工这些主观想象的场面结束,戏又回到图书馆,他俩还在继续说话。接着青工知道了姑娘的父亲是一个著名的教授,于是“响”起了他的内心独白,大意是他决心更刻苦地自学,别让未来的岳父瞧不起自己。然后青工的头脑里又闪现出他与这位教授共同探讨新技术说得十分投机的场面……且不说这几段戏的内容如何,就从表现人物内心活动的手法来看,也令人啼笑皆非。如果我们和前面所介绍的《简·爱》中那段场面一比较,孰优孰劣,不是一目了然的吗?

归根到底,电影导演用摄影机把影片拍出来,而电影编剧是用文字把未来的影片描绘出来。电影编剧在创作电影文学剧本