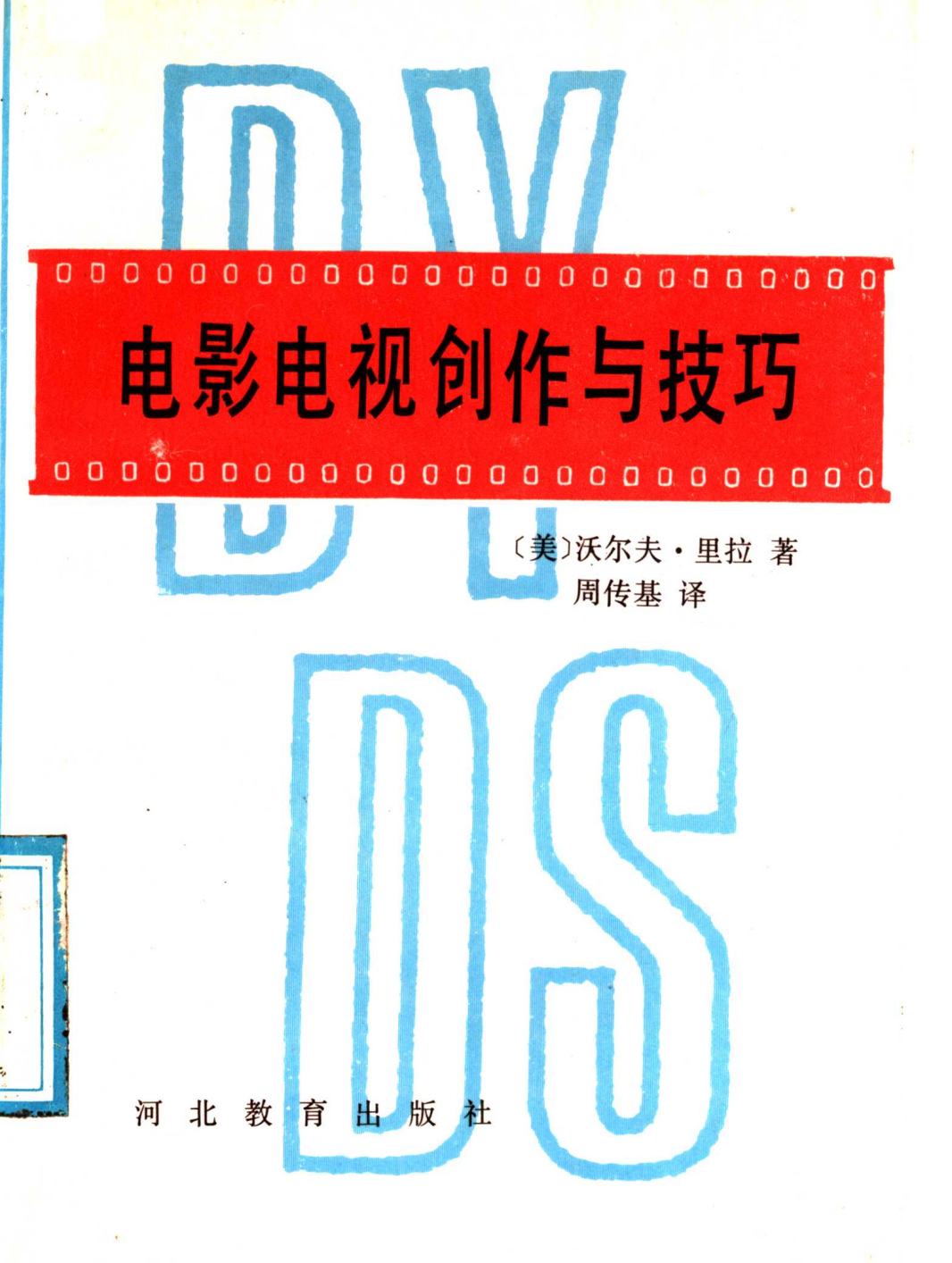




电影电视创作与技巧

〔美〕沃尔夫·里拉 著
周传基 译

河北教育出版社

电影电视创作与技巧

[美] 沃尔夫·里拉 著
周传基 译

河北教育出版社

电影电视创作与技巧

[美]沃尔夫·里拉 著

周传基 译

河北教育出版社出版(石家庄市城乡街 44 号)

河北新华印刷三厂印刷 河北省新华书店发行

787×1092 毫米 1/32 6.25 印张 125,000 字 1991 年 5 月第 1 版

1991 年 5 月第 1 次印刷 印数:000001-2,460 定价:2.15 元

ISBN 7-5434-0891-0/G · 724

序

通过“银幕剧作”这个词，就我所知，沃尔夫·里拉为他这部大胆而珍贵的著作创造了一个全新的术语。而且这也稍具讽刺意味。时经五十余年，不仅作家在电影中的作用、职能或创作地位未能明确，甚至连名称都没有。记得当我在三十年代末到好莱坞时，有两个作家公会为了争得官方认可而斗得难解难分，一个是最后的胜利者，即好莱坞银幕作家公会，另一个是银幕剧作家公会。后者很明确是一个公司的工会，当它被击败并解散之后，银幕剧作家这一称呼，再也没有从它给大多数好莱坞作者以及那些为独立行业公会而奋斗的人所留下的反感之中恢复过来；它像一种文字麻疯病人。从此好莱坞对它讳莫如深，并且据我所知，任何英语国家都不曾使用过它。

然而，若干年后，好莱坞银幕作家公会更名为美国作家协会，而且纯属巧合，在英国最初以银幕作家公会为名的第一个行业公会重复了14年前好莱坞的做法，也改名为大不列颠作家协会。无疑，由于在这两个国家的电视已成为大众娱乐的庞大源泉，为大银幕写作的许多作家现在已在电视业中活动，因此使“银幕作家”这一称号不再适用，此外实际上这两个公会还代表为无线电广播工作的作家。然而作为这两种视觉媒介，电视和电影工作的作家占这两个公会的大多数。

今天，这两个公会里的人对这两个组织的现用名称相当不满意这一事实是值得注意的。里拉先生所造的新词可能对他们是有裨益的。

我希望读者们能原谅这番历史上的唠叨，因为里拉先生所做的远远超过了词汇定义的浅谈。我指出他的这部著作是大胆而珍贵的，任何一位作者如要尝试阐释有关银幕写作问题，必须具有勇气，如果不是胆大妄为的话。以本书为例，里拉先生令人高兴地把这一课题的整个处理方式都容纳在他所发明的这一新词之中，并借此表述了电影写作的基本原理（从最广义来说）；我认为，他的胆量获得了巨大的成就。他本人在引言中说，不存在绝对的真理，而银幕作家（电影作家？银幕剧作家？）在世界电影范围内所遇到的经验是如此千差万别，因此有关这一课题的著作势必是相互矛盾的，也正因为如此，他的这本著作读起来才是这样趣味盎然。

但是有人可能要问，为什么会相互矛盾呢？因为从一开始，电影中的作家始终既为地位又为职能而奋斗，仿佛他是自己所创造的人物之一。没有必要否认，在许多成功的作家与导演的合作之中存在着（隐藏的）紧张关系，而在不太成功的作品中则出现了更明显的冲突。这些冲突基本上出自作家较迟出现在电影的舞台之故，那些对电影关心的作家从那时起始终想赶上队伍。他们并不反对导演充当乐队的指挥，他们仅仅要求让人们知道乐曲是他写的。如果大部分作家对那依然时髦的作家理论耿耿于怀，那不仅仅是因为除经济报酬外还要搭上喝倒彩，也不仅仅是因为作家的贡献往往被错误地归功于导演或演员，但从没有相反的情况；而且是因为作

家们热情地相信，当他们所作的贡献的准确性质和范围已得到公认和探讨以及评价的时候，他们已经成为更优秀的作家了。

里拉先生通过研究和解释与银幕（或电视）写作有关的法则（按照他自己的观点）来攻研这一问题。显然，我并不同意他的每一个结论，但其中有不少我是同意的。姑且不论有多少价值，我认为他的这部著作是十分令人钦佩的，此书是在最恰当的时机问世，正如我们所了解的那样，当“电影事业”正面临着接踵而至的一系列层出不穷的危机时，一场革命正在每时每刻地改变着它，有一批数量惊人的年青人正在制作自己的影片，并用它们来进行实验，他们结合起来，进行学习，并且在许多情况下已经成功地用摄影机和接片机来写作。未来的成就将是巨大的。三十年前，好莱坞的主要作家之一杜德莱·尼柯尔斯曾预言，“……当我们越来越清楚地理解到电影的特殊要求时，新人将接踵而至，并且后来者居上。”这已经发生了，并且继续在发生，里拉先生的《作家与银幕》^①是这一过程的巨大贡献。

我已经指出，这是一部极其珍贵的著作。我认为无论对专业人员或业余爱好者都是如此。这不是一本“入门”，然而技巧知识却非常丰富。它深入到大电影银幕的“奥秘”之中，同时又探索了电视制作的广大幅度。最后，虽然里拉先生声称这不是一本教科书，他本人也不是教员，我却有不同的看法，我认为他是一名优秀的教员。确实，我直接或间接地在

① 系本书的原书名。以下同。——译者注

这个问题上算得上内行了，因为当我进入电影界时，没有什么出版物值得启发作家，或对他有所帮助。然而近二十年来，大量有关电影写作的书籍相继问世，其中有一些是出色的，这些书我全都有了。因为我知道，对我的专业还有许多尚待我学习的东西，我始终希望（有时这种希望兑现了）我会获得一些资料、启发和内省，使我成为更好的作家。所以，里拉先生的著作将在我的书架上占一荣誉席位，对其中某些问题我会和他激烈地进行争论，但我毫不怀疑，当我经常重新翻阅这本书的时候，我仍将得益非浅。其他人也会如此，如果他们能读到此书的话。因此，我希望我国和国外每家电影学院的图书馆都能大量购买《作家与银幕》。

卡尔·福尔曼^①

^① 已故美国电影导演、编剧兼制片人，他的作品有：《忠勇之家》（编剧，1949），《日当正午》（编剧，1952），《桂河桥》（未署名，1957），《胜利者》（编剧、导演、制片，1963），《年轻的丘吉尔》（编剧，1972）等。——译者注

引 言

首先，为了避免误会和预防失望，这里先说明本书所没有的东西。

本书并非学术论文，因为本作者不是一名熟悉学院式学科的学者。书中没有引文、前后参照索引附录，因为本书没有引文。相反的，本书的材料是以作者作为作家、电影制作者和电视制作者的二十五年的经验，以及由此得出的个人结论、偏爱见解和实践为根据的。

此外，这不是一本教科书，因为作者不是教员。他也不相信不论是那一种媒介的写作艺术是可以通过学院式的方法来教授或学习的。如果认为艺术可归结为几条“法则”，并且只要加以遵循就能成为那门艺术的实践者的话，那将是错误的。

但另一方面，任何艺术都有一系列的技艺或法则，这些东西给艺术家提供了手段，如果没有这些手段，任何天资都无法找到表述自己的正当机会。为了使用这些手段，一个人就得了解这些手段是什么，它们怎样时兴起来的，以及它们起什么作用。

因此，本书旨在研究和解释与银幕写作有关的法则，为了试图阐明这一切，我打开了我的经验的库藏，并且使用了它的内容。这不可避免的会有一些偏颇。我并没有回避这一

点，因为我相信它们是有价值的，那怕只是为了表明在这门不精确的学科中，不可能有绝对真理这样的事情。如果你允许我说话的话，这里是我的第一批偏见：银幕写作的艺术不能归结为一些明确而机械的法则，因此我的真理不可能是你的真理，但是它对写作的艺术仍是有效的，而这种争论就是创作过程的一个重要部分。

我也相信，不研究电影和电视剧制作的全部领域，就不可能谈到银幕的写作。因为它的功能在创作上是不能和作为整体的创作过程脱离开来的。确实，正是这一点使银幕剧作家不同于其他类型的作家的独特之处。而这又是我个人的偏见——这一课题将在本书中加以一定的发挥——也就是，银幕剧作家根本不是一般认为的那种作家，虽然他那才能的源泉与其他作家是一致的。当然，在书案前坐下来把字写在纸上的动作，那只代表冰山之巅，而要了解他的创作活动的全部性质，我们就必须从全面的关系中来研究这一媒介。

因此，虽然这不是一本电影与电视制作的手册，但是在我认为有助于银幕剧作家进行工作的地方，还是要涉及到这些问题。虽然，本书不是历史概观，但它也涉及到电影与电视的历史，因为这正是语言的根源，以及了解语言的语法和风格是怎样发展起来之所在。最后，虽然本书不是评论著作，但是不发出批评的意见和采取批评的态度，就无法讨论这些问题。

银幕剧作家身兼数职，从工匠到具有高度创造性的艺术家，为了阐明我个人认为是重要的问题，我树立了较高的标准，并且把目标集中在理想上。我知道银幕剧作家往往缺乏

这些理想，而且我所忽略的某些领域实际上与他们是不相干的。讨论小说时不一定非包括低级小说不可，而讨论电影和电视时，专门集中在艺术形式上也不一定无效。联系着最高的潜力（那怕是超出了当前范围的潜能）来考虑一门技艺，并不会对它有所贬低。

每章标题都说明了题材的明确划分，本书也有意安排得使读者可自由选读任何一章。读者无需按顺序来阅读，甚至无需全读，而且可以按照自己的愿望，集中阅读他所感兴趣的几章。再重复一遍，从这个意义来说，本书并不是试图提出一个银幕写作的系统课程的教课书，而是对各个方面进行一次分析，旨在阐明技巧并激发思考。然而，其中当然会有一些数量的重叠和异花受精之处，因而作者希望本书的总体能大于各篇章之总和。

专业人员将发现书中不少论述是熟悉的，并且对有些问题会持异议。但我希望这些读者还能在他所熟悉的问题上发现新的见解，如果这对他无所裨益的话，那么这至少会引起他进行争论，因而促进创作上的肾上腺素的进展。对于未来的银幕剧作家，本书旨在使他了解自己所作的贡献的性质，以及这一贡献与完成品的关系。但愿在本书写下了一些指南并且有系统地讲述了一些法则之后，他将会得到前进的动力，而后，他将能够自立。至于对一般的读者——对于那些在日常生活中越来越多地接触电影和电视的那些读者来说——本书可能有助于使他们深入了解他们在银幕上所看到的東西是怎样构思的，并且了解电影出现在银幕上的有关过程。除了因窥视内幕所必然带来的兴趣以外，对这些问题具有更大鉴赏

力就能增加他们对完成品的享受。

现在，我们已了解本书的宗旨，那么我们就从起源开始吧。

目 录

序.....	(1)
引言.....	(1)
第一篇 画面、文字和作家	(1)
第一章 起源.....	(1)
第二章 定义	(12)
第三章 价值	(18)
第二篇 银幕剧本	(31)
第一章 分镜头	(31)
第二章 情 节	(43)
第三章 语 言	(59)
第四章 人物性格	(78)
第五章 对 话	(96)
第六章 场面调度.....	(115)
第三篇 纪录电影与电视.....	(131)
第一章 纪录电影.....	(131)
第二章 电视(一).....	(151)
第三章 电视(二).....	(165)

第一篇 画面、文字和作家

第一章 起 源

我们要说的第一件事——而且要不断说的——就是谈到为银幕写作，这是一个矛盾的术语，而且很有危险引入歧途。在本书中，我们将会经常地，并且详尽地提到其他形式的写作以进行比较，找出共同之处，明确它们的差别，但是我们将一再遇到这样一种怪论——也就是说，电影剧本代表着非文字形式的写作，而且它的作者根本不是在进行一项文学活动，实际上，他需要抛弃自己的大部分专业手段，还要掌握一些可能对他很生疏的，但又是根植于人类之初的规律。

远在交通工具发明以前，当人类依然以嘟嘟囔囔的声音进行交流的时候，也许是当他们刚刚掌握了火的时候，他们就围着篝火而坐，开始讲故事。由于当时的语言依然非常原始，因此他们是通过舞蹈和哑剧来讲故事的，并且通过画在壁上的绘画把它们记录下来。实际上，每个人，当他在语言上还是非常原始的时候，在视觉上就已经很成熟了。文字出现得较晚。话语中的声音变得清楚易懂了，到更晚一些时候，文字才通过会意象征的图画而发展起来了。

要了解电影的性质，我们必须认识到这个最年轻，最成熟，以及在技术上最复杂的媒介把我们直接带回到了开天辟地的时代。当我们现在说电影“借鉴”所有其他的艺术时，我们最好把它看作是在艺术家尚未成为专业人员，尚未变成作家或诗人，尚未变成画家或音乐家或表演者以前的原始的开端。因为在开天辟地的时候艺术只有一个，而且是不可分的。它是从人类的基本需要所产生的，也就是把我们生活中的现实扩展到一个幻想的世界中去，既是为了逃避那个现实，也是为了展示那个现实。

原始的讲故事的人，象早期的电影工作者一样，是通过构成一系列活动影片的哑剧来表达自己的，它们之间唯一的基本差别就是，后者使用机械的手段来记录画面，并且把它们投射在一块银幕上。从这个意义上来说，石窟里的绘画是第一个画面故事草图（storyboard）。它的构思是纯视觉的。当然还有声音，但是它的功能是属于从属地位的。在“映画院”为默片伴奏的钢琴很象早期为舞蹈剧进行伴奏的鼓和原始的乐器。

而这些故事在很大程度上是即兴创作的。在电影的早期没有所谓电影剧本这样的东西，如果有什么写作的话，那就是直接写在银幕上的，把摄影机当作一支铅笔或一支画笔。

在这一阶段，没有人意识到电影和艺术的联系。电影只不过是一种新奇玩艺儿，一种集市上的奇迹。当第一次一个观众由于看见一辆火车仿佛直冲着他们从银幕上驶来的时候所发生的惊慌，给电影制作者提供了一个永远难以忘记的教训。直到今天，这些电影剧作者主要关心的事情之一就是使

用电影来掌握观众，并使他们卷入其中，把他们从现实世界诱入一个超现实的大于生活的银幕的幻觉之中。远在话语起任何作用以前，电影制作者已经关心如何利用那种煽情主义了。

电影迈出的第一步是符合逻辑发展的，也就是从用摄影机记录实际的事件发展到记录臆造的事件；而且，虽然从那个时刻开始就已经有了创作过程，但那也是非常原始的，而且显然是一个无意识的过程。一些创新发明往往是粗糙的，因为对于早期朴素的观众来说，只要画面实际上能够动就已经是奇迹了。最初的电影故事之一——制作于1903年的《火车大劫案》——的观众依然是七年前由于看到维塔斯科普电影公司在纽约的科斯特和贝阿尔音乐厅作为游艺节目所展出的那个火车的镜头而惊慌失措的观众。无论如何，《火车大劫案》依然是一个富有生命力的事件，而且当时《火车大劫案》所获得的惊人的经济收益，使它变成一个典型的电影故事。它创造了一个公式，其实质——不论是怎样的改头换面——后来一再地被人重复。它所奠定的一个原则就是使许多剧作家认识到所谓的“故事的价值”，但是它也标志了有意识的艺术处理的开端，故事影片的诞生。

艺术实际上是从后门悄悄溜进来的，不久电影就超出了集市的范围，它创造了第一批土生土长的艺术家。其中最重要的人物是D·W·格里菲斯，一名小演员，他于1908年或多或少出于偶然地被吸引到这个媒介中来，对于格里菲斯和以前的大部分导演来说，摄影机只不过是记录活动影像的工具。它一般是摆在一个想象中的舞台前距离最适中的位置上，

就象坐在观众池第三排正中的那个人的静止位置上。格里菲斯却把摄影机变成一个富有动态的和创造性的工具。他作出了三个主要和相互联系的发现：（1）特写镜头，（2）移动的摄影机以及（3）剪辑的原理。

现在我们来较详尽地分析一个这三个发现，因为它们至今依然构成了所谓银幕语法和基础，并且在构思上很大程度地影响了电影剧作家的写作技巧。

特写镜头

直到今天，特写镜头可能是最富有潜力的电影画面。通过把一个动作的富有意义的细节充满在银幕上，把一张脸或一只手或一个物像孤立银幕上，观众池里的观众就从他那舒适的中性位置上被弹射到影片中去了。他从一个旁观者变成了银幕上所表现的事件的积极参与者。这种参与和舞台实况演出的那种参与的程度是相当不同的，而参与的性质和由此而造成的反应，是直接电影制作者的控制之中的。

移动的摄影机

这从某种意义上来说是观众参与其中的同一过程的进一步延伸。摄影机引导观众的眼睛从一个地方挪到另一个地方，向拍摄对象接近或后退，从而创造了一系列的突出点，而且不论是好是坏，都把观点（也就是电影制作者的观点）强加于观众。

剪辑的原理

不同的摄影机的变化和相互作用通过把影片分割成有意义的和有意识加以选择的细节而把这几种过程结合了起来。虽然爱德温·S·鲍特——《火车大劫案》的导演——首先试着搞出了一个有意义的剪辑过程，而不是把个别的片断随意连接在一起，但是却是在格里菲斯使摄影机获得了自由以后，爱森斯坦和普多夫金在若干年后所形成的“蒙太奇”原则的基础才得以奠定，这将在以后加以论述。

因此，渐渐的，最初是通过偶然的或灵感式的发现，电影本身成为有意识的创作了。但是这里值得强调指出的是，它还没有涉及到写作的艺术和技巧。值得重视的是，早期的电影作者中没有一个是作家。他们来自各种不同的背景，可就是没有文学的背景。格里菲斯和地密尔是舞台演员（虽然地密尔曾经写过几个平庸的剧本）；爱森斯坦是一名天才的画家；卓别林是音乐厅的演员等等。虽然他们是电影上讲故事的人，但是只有当这些故事变得复杂到不能进行即兴创作时，才感到需要某种形式的剧本。最初这种剧本只不过是导演的扩大的笔记，因为这是为了事先计划那变得越来越复杂的生产所需要的。

同步声音的出现是第一个大革命。在颇长的一段时间内，许多电影制作者宣称，声音使这一媒介成为杂种，并且贬值了。卓别林在声音出现后近十年内都拒绝拍摄对白片，现在依然有人说，声音的出现对“纯粹”电影是一种丧钟，首先，