

Routledge  
Taylor & Francis Group

新媒体传播 理论与应用精品教材译丛

# 影视短片制作与编导

(第5版)

Producing and Directing  
the Short Film and Video (Fifth Edition)

[美] 彼得·W. 雷 | 著  
大卫·K. 欧文 | 著  
陈强 | 译

清华大学出版社

新媒体传播 理论与应用精品教材译丛

# 影视短片制作与编导

(第5版)

Producing and Directing  
the Short Film and Video(Fifth Edition)

[美] 彼得·W. 雷 | 著  
大卫·K. 欧文 | 著  
陈强 | 译

清华大学出版社  
北京

Producing and Directing the Short Film and Video, Fifth Edition  
Peter W. Rea and David K. Irving  
EISBN: 978-0-415-73255-0

©2015 Taylor & Francis. All Rights Reserved. Authorized translation from English language edition published by CRC Press, part of Taylor & Francis Group LLC. Copies of this book sold without a Taylor & Francis sticker on the cover are unauthorized and illegal.

本书中文简体翻译版授权由清华大学出版社有限公司独家出版并限在中国大陆地区销售。未经出版者书面许可，不得以任何方式复制或发行本书的任何部分。

北京市版权局著作权合同登记号 图字：01-2017-3867

本书封底贴有Taylor & Francis公司防伪标签，无标签者不得销售。

版权所有，侵权必究，举报电话：010-62782989 13701121933

图书在版编目(CIP)数据

影视短片制作与编导：第5版 / (美)彼得·W.雷，(美)大卫·K.欧文 著；陈强 译。—5版。—北京：清华大学出版社，2019

(新媒体传播理论与应用精品教材译丛)

书名原文：Producing and Directing the Short Film and Video, 5 Edition

ISBN 978-7-302-53367-2

I. ①影… II. ①彼… ②大… ③陈… III. ①电影制作②电视节目制作 IV. ①J9 ②G222.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 168212 号

责任编辑：陈莉 高岫

封面设计：周晓亮

版式设计：方加青

责任校对：牛艳敏

责任印制：

出版发行：清华大学出版社

网 址：<http://www.tup.com.cn>，<http://www.wqbook.com>

地 址：北京清华大学学研大厦A座 邮 编：100084

社 总 机：010-62770175 邮 购：010-62786544

投稿与读者服务：010-62776969，[c-service@tup.tsinghua.edu.cn](mailto:c-service@tup.tsinghua.edu.cn)

质 量 反 馈：010-62772015，[zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn](mailto:zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn)

印 装 者：

经 销：全国新华书店

开 本：185mm×260mm 印 张：19.5 字 数：499千字

版 次：2019年10月第1版 印 次：2019年10月第1次印刷

定 价：68.00元

---

产品编号：

## 编委会

主任：林如鹏 暨南大学

主编：支庭荣 暨南大学

编委：

李 彪 中国人民大学

李良荣 复旦大学

刘 涛 暨南大学

陆 地 北京大学

谢耘耕 上海交通大学

沈 阳 清华大学

张志安 中山大学

钟 瑛 华中科技大学

祝建华 香港城市大学



这是一个新兴媒体高歌猛进的时代。中国接入国际互联网二十多年，见证了网络社会的异军突起。“互联网+”计划和国家大数据战略的实施，进一步提升了新媒体的增长空间。截至2015年6月，全国的互联网普及率趋近50%，智能手机普及率超过七成。作为对比，北京地区电视机开机率保持在六成以上，从理论上说，如果电视机全部消失，对城市的影响已不太大，尽管还是会影响到相当一部分乡村地区的收视需求；同样，如果报纸全部消失，对大部分读报人口来说影响也不太大，尽管其阅读体验可能会下降不少。互联网和手机对于传统报纸和电视的替代性，越来越强。只要有手机在，没有报纸的日子并非难以忍受；只要有电脑、平板电脑和互联网，没有大屏幕彩电的日子也没那么难熬。人们对移动和社交的迷恋，甚至已逐渐成为一种“文化症候”。新媒体，正在成为人体的新延伸。

曾几何时，世界上最大的免费物品是空气和阳光，如今可能就要数互联网上的信息了。网络信息的市场均衡价格，近乎为零。免费带动付费，以至于数字经济蓬勃生长。专业机构和众包生产参差不齐的内容，一起被投进了免费的染缸，难分彼此。在报纸的黄金时代，读者挑错的来电来函络绎不绝。在互联网时代，用户对低劣信息的容忍度却增加了，见猎心喜，愿意忍受免费、新奇而营养价值或许不高的内容。互联网和整个新媒体家族，作为巨大的分布式的数据生产、复制工厂和推送、分享空间，具有一种吞噬性的力量。几乎人类有史以来创造的所有内容，都可以用极低的成本迅速数字化。这样一种近乎“黑洞”般的传播能力，使得任何单体的模拟制式的传播者黯然失

色。新媒体以不可阻挡之势，席卷了内容、娱乐和各种各样的应用市场。

从产业结构层面来看，互联网和新媒体世界的控制力，掌握在技术取向的大型平台和超级运营商的手中，这些大型平台和超级运营商，如谷歌、苹果、百度、腾讯、阿里等，逐渐囊括了信息聚合、信息储存、信息搜索、社交娱乐、地理位置服务、数据挖掘、智能制造、电子商务等环信息经济圈。新闻，只是它们的副业之一。

技术相对于内容的霸权，在目前这一信息技术革命不断升级的阶段是相当明显的。但是，人类社会终究由人们的认知、心态、想法、观念所主导，而非技术的奴隶。移动终端不过是增加了一些优越感和幸福感而已。好的内容，优质的新闻产品，始终有它的独特价值，并且能够在技术标准逐渐成熟后，再一次恢复自己的崇高声望。因此，技术不可或缺，内容也依然重要。计算机科学技术不等于新媒体的全部，新媒体传播的理论和应用，仍有许多独特的规律等待人们去探求。

新传播技术正在并还将创造出很多种可能。看起来，新媒体传播与传统新闻工作有着一定的相似之处，它们都取决于一个个睿智头脑的即时生产，标准化作业即使有，也是有一定限度的。语言的隔阂、用户的地缘兴趣随着距离的增加而衰减，决定了行业的规模边界。但是，机器人对人工操作的取代，在财经、天气等领域已初显身手。智能化技术将会解决很大一部分初级信息的生产和传播问题。技术的含量，与内容、产品、营销等类目相比，如果不是更重要，至少需要得到同等程度的重视。

与此同时，新媒体传播的理论和应用，

也对深化和拓展传统新闻传播学的地盘提出了新的要求。从历史的角度看，是互联网的出现承接、替代了媒体的功能，而不是媒体创造了网络。媒体是网络时代的追随者，是数字革命的后知后觉者，媒体恐怕做不到掌控网络的命运。互联网为各种各样的企业提供底层平台，也推动了商业、教育、娱乐和新闻信息等应用平台的成长。具有强大商业能力、创新能力的企业，乃是网络时代的弄潮儿。当媒体汇入了互联网的洪流中，意味着新闻业的变革成为必然。实践呼唤着理论的回应，新媒体传播学科

的进一步发展成为必需。

当然，人们不应忘记，往往渠道越发过剩，数据越发富集，信息越发泛滥，优秀的产品始终稀缺。这是新媒体传播的价值和命脉所在。

鉴于时代的新变化和人才培养的新需求，我们与清华大学出版社又一次携手合作，瞄准世界前沿，组织了一套“新媒体传播理论与应用精品教材译丛”，以飨国内的读者。前路漫漫而修远，求索正未有穷期。

支庭荣

自本书第4版出版以来，为初学者提供影片制作的指导类图书已成倍增加。高清技术不可阻挡地进入影视制作、发行和播映领域。以往需要在大型剪辑系统上才能运行的专业制作软件现在只在小小的笔记本电脑上就可以工作。因此，现在任何人都可以凭借一台数字摄像机和笔记本电脑制作出具有专业水准的影视作品。

同样值得一提的是，像YouTube、Myspace、Facebook、Vimeo和Twitter等社交网络也已改变我们的传统传播方式。宽带开始引领我们进入“媒介融合”时代。

虽然胶片仍在使用，但电影市场整体发展趋势是由数字替代胶片。可以说，胶片已日薄西山，而数字化影像正蒸蒸日上。Alexa和Red Epic摄影机的成功研发，让影视制作人员更加有理由相信专业数字影像前景广阔。

许多传统电影设备生产厂家已经将他们的业务纷纷转向全面为后期制作提供设备和服务，如后期剪辑、合成、设备租赁等。像Arriflex、Panavision和Aston这样的厂家，现在已经停止胶片摄影机的生产，而改为专门研发数字化摄影机，并且数字化投影系统也已基本覆盖北美院线。

但以上变化对本书内容而言影响并不大。用视觉方式讲述故事仍然是将一个画面接一个画面地组接起来，无论它是故事片、纪录片、动画片，还是先锋实验片，人们拍摄、剪辑或者放映影片的基本步骤同一百多年前电影诞生之时并没有多大区别。技术进步方便了影片制作，但它并不能减少任何环节。制片人和导演的职责仍然是用脑和心去制作影片。换言之，无论技术如何进步，艺术创作源泉都来自心灵。

尽管多媒体时代是一个“争夺眼球”的时代，我们仍要牢记“内容为王”才是根本。近年来，各种电影节如雨后春笋般兴起，你要保证你的影片能够从数以千计的作品中脱颖而出，重要的一条就是要有故事可讲，并且能用一种不过时的方法把它讲好。

为了满足读者的需求，本版增加了两部获奖短片的制作介绍。与本书相配套，我们还专门设计制作了一个网站来介绍前期准备、拍摄制作和发行等各个环节，希望它能成为你短片制作的有力帮助。

### 边做边学

实践操作无可替代。对初学者而言，最好的学习方法就是实际操作、亲自做片。书和学习手册只是起指导性作用。你也可以从其他影片中获取灵感。当然，和朋友讨论或评价影片也能起到启迪思想的作用。无论如何，失败和成功才是两个最好的老师。要想训练你的能力，必须亲身体验组建剧组、完善故事、掌握视觉叙事的技巧和原则等所有环节。

### 媒体的力量

你们制作出来的短片可能会产生广泛影响。这些年来，传播渠道越来越丰富，短片的影响力也随之扩张。我们所处的社会正面临着诸多问题，从人口过剩到种族歧视，从地球资源枯竭到人力资源管理，影视作品在这些问题的探讨上将大有作为。我们希望你们能用自己的聪明才智来表达对世界的看法和思考。



为什么要制作短片？因为可以端坐在黑暗的影院看到观众为你的影片所感动。这当然是最好的理由。以这种方式与观众进行交流并直接影响他们的思想情感，能由衷地获得一种满足感和艺术成就感。

大多数短片都给影片制作者提供了一个良好的自我表达的机会。他们可以在短片制作过程中展示优异的才能和娴熟的技巧。如果想进一步从事影视职业，短片也是一个很好的练习和进阶的机会。但最为关键的是，通过亲手制作一部短片，你可以了解影片制作的全过程。

如果做得不错的话，短片还可以传播到其他国家或者在各种国际电影节上放映。这对你今后的职业道路是很有帮助的。

以传统观点来看，短片市场非常有限。很少有短片能收回投资，更别提赚钱了。正是这个原因，短片创作大多出于爱好而非盈利。

然而，近年来短片发行和播映的机会在持续增加。一方面传统的发行渠道还存在，另一方面新的展映平台在不断涌现，这使初学者可以从中回收成本，甚至略有盈余。从iTunes到iPods再到网络剧，短片在21世纪的新技术变革中找到了一席之地。

## 互联网

互联网的一大优势是可以以全媒体形式传输各种讯息，这也使得影片制作者有了更大的成长空间。当你有了一个短片创意，网络可以被用作宣传、筹集资金、招募演职人员和交流传播等。可以说，互联网是一个无所不能的利器，它能以最大的可能性来帮助你。

## 工艺与艺术和合作

有人认为电影是20世纪最伟大的艺术形式，因为它综合了文学、美术、戏剧、摄影、舞蹈和音乐等元素，并形成了自己独特的艺术形式。但从初学者角度考虑，本书并不特别强调影片创作的艺术性，相反，我们更多地偏重于讲故事的技巧。我们认为要讲好一个故事并不容易，要在短片中讲好一个故事更难。

我们对影片制作是门艺术的说法很不以为然。奥逊·威尔斯在制作《公民凯恩》时并不认为他是在从事艺术创作，相反，令他殚精竭虑的是如何从独特的脚本中拍出一部好看的电影。没想到这部精心“制作”出来的影片在后来被认为是最优秀的影片，进而又被赞誉为“艺术”。其实，“艺术”的标签与影片制作者关系不大。我们的建议是尽你所能去拍出最好的短故事，而把评判它是不是“艺术”的工作交由观众来完成。

另外，我们不能因为《公民凯恩》的成功而把所有功劳都记在奥逊·威尔斯头上。影片制作是集体性行为，里面凝结了所有演职人员的聪明才智与辛勤汗水。任何环节出了问题都会影响影片最后的面目。奥逊·威尔斯也曾说过，“做电影就像是带领一支军队去画画。”

综上所述，要制作一部成功的短片，需要全体人员的积极参与。如果没有热情，影片就无法走得更远，也很难打动观众。

## 影片制作步骤

你打算如何制作一部成功的短片？画面拍摄是一项既复杂又有难度的工作，它需要有丰富的经验。脚本、工作人员、预算、演员、灯

光照明等都会不可避免地出现大量问题，而且每部影片要解决的问题也不尽相同。比如，有的影片在为拍摄场地而头痛，有的影片却在发愁找不到后续的资金。但不管怎样，在进入正式拍摄之前，你必须精通技术、善于管理、有广泛的社交能力，以及具备强烈的职业责任心。

影片制作，无论是一部90分钟的长片，还是5分钟的短片，可能要经历一年，甚至数年的反复锻造才行。在此过程中，你将发现它是一个线性的逻辑过程，有着既定的步骤。

- 形成脚本。在启动前期准备工作之前就要打造好脚本。
- 前期准备。影片制作必须要有高效的组织和精心的准备。
- 拍摄制作。任务是获取剪辑所需的素材。
- 后期制作。任务是对拍摄到的素材进行剪辑。
- 发行展映。一部没有观众的影片只能算是一份作业。

以上步骤仅仅是短片制作的一个粗线条式描述。它并没有解释每一个步骤的意义及操作方法。实际上把一个创意转化为一部影片需要经过数以千计的工序和漫长的时间。同时，任何成功的影片制作既要善于讲故事，又要善于管理，少一环都不行。

## 本书框架

本书框架是按照短片制作的一般逻辑来组织的。每一个步骤都配备了生动翔实的案例。我们的目的是让初学者对组织和拍摄一部短片需要做哪些工作有一个基础性了解。但要牢记的是，世界上没有完全相同的影片，影片制作亦没有严格的标准。本书只是提供指导性的参考，而非一成不变的公式。

此外，我们把每章内容都分为两个部分：一部分是“制片”，即影片制作管理；一部分是“导演”，即如何讲述故事。目的是让新手详细了解制片人与导演的工作职责，同时也是对这两个角色的充分尊重。

## 制片人和导演

不幸的是，学生和初学者会发现，在短片制作过程中，他往往既要当制片人又要当导演。要同时处理两种性质完全不同的任务将给新手带来不应该和不必要的压力。导致这种状况的最大原因是，导演要么找不到人愿意做制片人，要么不放心让别人来管理他的钱财，但身兼两职的结果可能导致哪边都照顾不全。因此，我们不鼓励这样做。

### 制片人

在影片制作过程中最容易被误解同时也是最神秘的角色就是制片人了。我们被问过无数次“制片人是干什么的”这样的问题。的确，对外行来说，制片人这一角色无疑很神秘，即便在影视工业中，制片人的职责也往往是隐形的和经常变化的。除此之外，在不同类型影片中经常有4~8种名称被冠以“制片”的头衔：

- 制作执行主管
- 执行制片人
- 制片人
- 联合制片人
- 制作总监
- 助理制片人
- 副制片人

首先，在本书中我们使用“制片人”一词，最主要的指代就是短片的策划者和驱动者，他在短片制作中的作用是“创造性的”。其次，我们也用“制片人”来指代管理各种制作业务、处理各种商业事务的那个人，这一角色有时也被称为“制片经理”。在第6章里我们对制片人会有更详细的介绍。

一部影片往往可以改编自短故事、脚本、朦胧的想法、真实事件，甚至一张简单的图画，只要它们具有一定的戏剧性和视觉改造潜力。不过在改编伊始，想象力和自信心非常重要，只有具备了这两个因素，你才可以启动影片制作程序。但很多人其实并不知道，这其中制片人起到了至关重要的作用，或者说他才是

一部影片的真正启动者：怀着创作激情为影片四处奔走并且自始至终贯穿于从制作到发行的每一环节。

可以这样说，没有制片人，就不会有影片。美国电影艺术与科学学院每年都会把“最佳影片”这个奖项授予制片人，这是对制片人在整个影片制作过程所发挥的作用的肯定和承认。

虽然能发起、推动一个摄制项目，但有些制片人却不一定能管理好它。其主要原因(如果不是最重要原因的话)还是“钱”。一个合格的制片人既要有筹集资金的能力，又要会精打细算，还要考虑对投资人的回报。从这个角度上说，制片人也可以称之为“制片经理”“制作总监”，他的职责使他必须能统揽全局并擅长于协调。

## 导演

因为受几个当代明星级导演如斯派克·李、马丁·斯科塞斯、简·坎皮恩、斯蒂文·斯皮尔伯格等的个人魅力的影响，人们对导演这一角色也是充满了极其浪漫化的想象。仿佛只要导演喊一句“开拍”，影片制作便会自动完成，然后导演剩下要做的事就是和演员们交谈、享受大餐。

实际上，导演的工作根本不是这样。他每天都要殚精竭虑地思考如何把抽象的文字变成生动的画面，每天都要面临着无数问题，并最终作出正确的判断。从灯光的布置到色彩的处理、从场地的挑选到一声尖叫声要维持多长时间……他都要考虑周全。

虽然制片人要努力支持导演的工作，并且维护导演在拍摄现场导演的绝对权威，但导演同时也要向制片人负责。两者的关系应该是互补的。导演作出的决定如果会影响到预算或者拍摄进程，那么他首先要征询制片人的意见。有时候制片人与导演的职责会有重叠或者交叉，理想情况是他们能志同道合、相互理解、相互支持。毕竟影片制作需要团队合作，而不仅仅是一个人的事情。

导演做决策，但又不能独断专行。他应该

善于观察身边的人和事，把每个人的工作积极性都调动起来。在指导演员时，他既是导演，也是观众，还要从演员的角度思考问题。除此之外，导演还必须具备耐心、方法、强有力的组织能力和清晰的表达能力等素质，在艺术方面也应有良好的修养。

而要执导一部成功的短片，导演需要同时具备6个方面的条件：好的脚本、优秀的演员、忠于职守的摄制人员、充足的资金、健康的身体，以及一点点运气。

## 六部短片

在本书各个章节里，我们一直都想阐释这样一个原则，即一部成功的影片必然与制作阶段的精细管理密切相关。为此，本书引用了6部我们认为很成功的短片作为实例：4部剧情片、一部动画片和一部纪录片。

作为教师，在讲述影片制作时我深感没有实例是不行的。因为很多基本概念与术语对于初学者还比较陌生，通过实例分析可以增进他们对这些概念与术语的理解。此外，我们还在每一章里都摘录了一些这6部影片制作者关于影片制作过程的讲述和心得。我们希望以此强化初学者对影片制作所涉及的环节、可能遭遇的问题有所了解。总体而言，短片制作的规律也同样适合于其他影片，不论它是故事片、纪录片、实验片，还是商业宣传片。

这6部短片分别是：

《公民》，11分钟彩色故事短片，剧作与导演都是詹姆斯·达林；

《疯狂的胶水》，5分钟动画短片，由泰提亚·罗森塔尔兼任制片与导演；

《爱神》，18分钟黑白故事短片，由卢克·马西尼编剧和导演；

《记忆》，16分钟彩色故事短片，编剧和导演都是吉姆·泰勒；

《镜子镜子》，17分钟纪录片，制片与导演都是简·克劳维特兹；

《误餐》，12分钟黑白故事短片，亚

当·大卫逊兼任剧作与导演。

这些短片都是获奖作品。其中《爱神》和《误餐》赢得了学院奖。《误餐》最近还被美国国家电影保护局收藏。《爱神》《记忆》《疯狂的胶水》和《公民》都是纽约大学的学生作品。《误餐》是哥伦比亚大学学生作品。纪录片《镜子镜子》的制作者是斯坦福大学的老师。

为什么会选择这6部影片？首先，我们认为它们在制片管理与导演方面都做得很好。其次，它们都以短小精悍的方式讲述故事。虽然它们的长度差不多，但在题材、叙事风格和制作过程上却区别很大。《疯狂的胶水》虽是动画短片，却同样能够为我们提供电影制作必备的经验与技巧。《镜子镜子》之所以入选，是因为纪录片是一种重要的短片形态。很多年轻的影片制作者都希望通过纪录片来表达自我。虽然《镜子镜子》在风格与结构上与大多数传统纪录片都有所不同，但却为制作者简·克劳维特兹提供了观察外部世界的独特视角。

## 短片制作者说

本书还从6位短片制作者数小时的采访素材中精选了一些有价值的内容穿插在各个章节之中。我们希望用个性化的表述来与大家一道分享他们的制作与导演经验。

除此之外，我们还摘录了《公民》的制片

人杰赛琳·哈费勒和《误餐》制片人加斯·斯坦恩的一些采访。

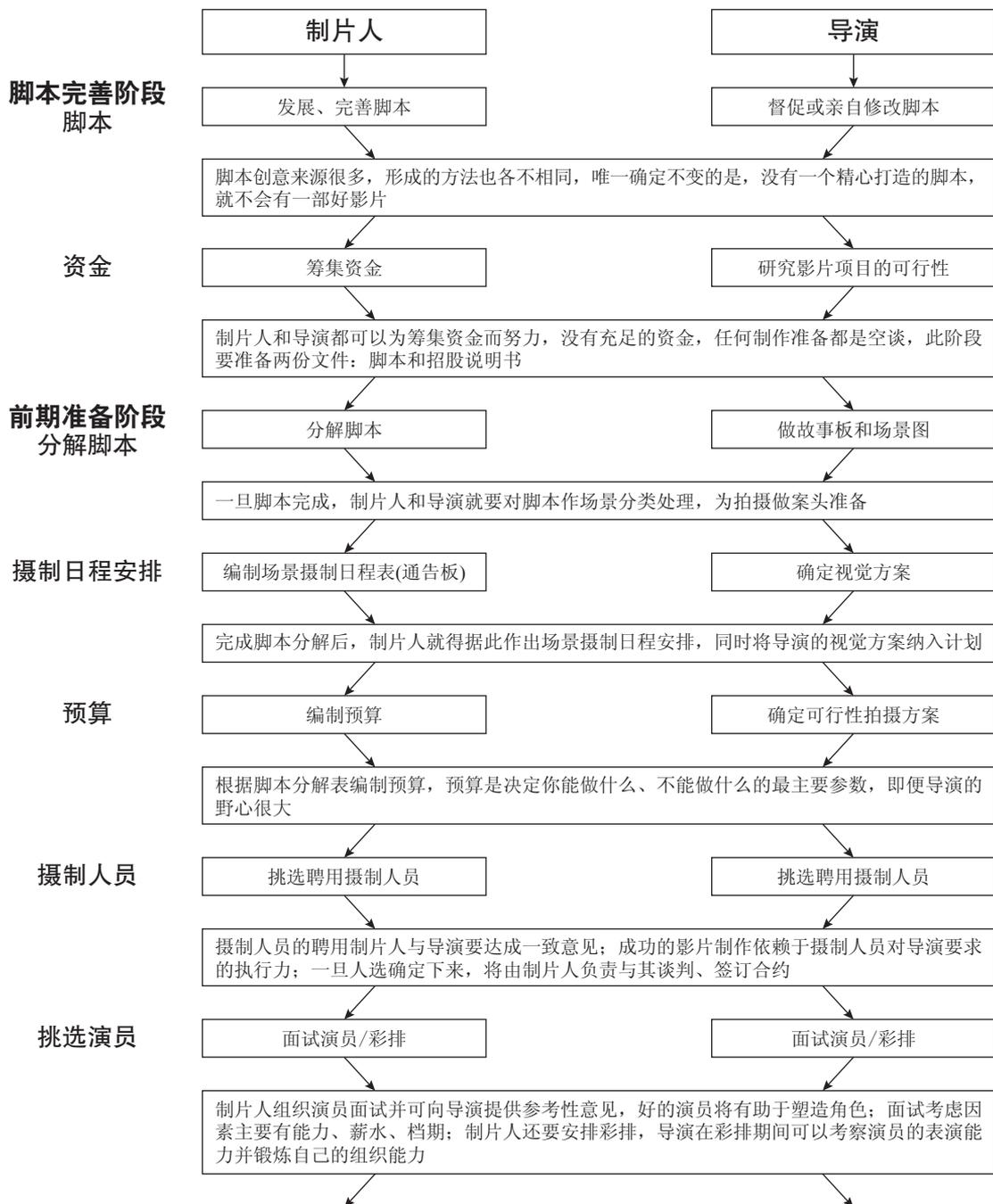
## 各章说明

第1、2章介绍了前期准备阶段之前所需要做的工作。第1部分和第3部分的各章涵盖了前期准备阶段与发行阶段的内容，制片人在这两个阶段将起到主导性作用。第2部分的拍摄阶段与第3部分的后期制作阶段的主角则转移到了导演身上。导言后附的“短片摄制流程表”简要地概括了短片摄制过程中制片人与导演各自所需担当的职责。虽然要明确每一阶段的精确用时很困难，但以下内容可以成为你做决策时的参考：

- 摄制资金可能一下子就能筹集齐，也有可能要持续几年才行；
- 脚本灵感来源多种多样，有些可直接用于拍摄，有些却往往要历时很长才能打造成型；
- 前期准备阶段通常需要2~8周的时间；
- 有的短片拍摄只需一天，但大多数要在两周内完成；
- 后期制作通常需要2~10周的时间；
- 发行工作可能要持续数月。

本书相关教辅资料，可在本书网站<http://www.routledgetextbooks.com/textbooks/9780415732550/>中找到。

# 短片摄制流程表





**第 1 部分 前期准备阶段**

学生制片人——导演的难题	1
拍摄日程安排	2
前期准备要高效	4
没有好脚本就不可能有好短片	4
前期摄制准备的管理原则	4
网络联系	5
前期准备阶段的时间表样本	5

**第 1 章 脚本创作 9**

有创意的制片人	9
动画短片	10
准备工作	10
什么是脚本	11
脚本创意头脑风暴	15
脚本创作要素	16
脚本改编	22
真实故事和事件的改编	26
合法性	26
合作	28
脚本与预算的关系	28
导演	29
与编剧合作	29
作为故事讲述者的导演	29
网络共享	32
本章要点	32

**第 2 章 筹措资金 33**

制片人	33
筹款中的基本问题	33
资金来源	34
招股说明书	36
导演	42

电梯里的挑战	42
--------	----

成功筹款之路	43
--------	----

本章要点	43
------	----

**第 3 章 拆解脚本 44**

制片人	44
摄制手册	44
脚本格式	45
拆解脚本	45
制片人的数字化管理	50
导演	50
导演的脚本明细表	51
最后提示	59
本章要点	59

**第 4 章 安排摄制进度 60**

制片人(制片经理)	60
总体原则	60
开始安排摄制进度	66
如何安排摄制进度	66
摄制第一天	67
确定每天的摄制量	67
在前期准备阶段就要做的一些拍摄	69
确定最终的摄制进度表	69
通告单	70
纪录片的摄制进度安排	70
学生短片摄制进度安排技巧	70
为短片项目制作专门网站	72
导演	72
分镜头 = 时间 = 进度 = 预算	72
因延期而带来的不可预见费用	73
及时调整	73
本章要点	73

**第5章 编制预算 .....74**

导演 .....	74
制片人 .....	74
脚本与预算 .....	74
谁来编制预算 .....	75
预算表格 .....	76
线上费用 .....	79
线下费用 .....	80
后期制作预算 .....	86
开始编制预算 .....	88
预算编制过程 .....	88
信息的强大作用 .....	89
边学边做 .....	89
学生预算 .....	90
本章要点 .....	91

**第6章 摄制人员 .....92**

导演 .....	92
制片人 .....	92
谁来聘用摄制人员 .....	92
什么时候开始聘用最好 .....	93
摄制团队要多大才好 .....	93
选聘摄制人员 .....	93
关键的摄制人员 .....	95
营造融洽的氛围 .....	104
本章要点 .....	104

**第7章 演员与排练 ..... 105**

挑选演员 .....	105
制片人 .....	106
选角导演 .....	106
选角的基本方法 .....	106
发布招聘信息 .....	107
选角的额外好处 .....	110
导演 .....	111
面试种类 .....	111
面试原则 .....	112
纪录片受访者的挑选 .....	116
制片人 .....	116
导演 .....	117
排练的目的 .....	117

排练之前 .....	117
结合实际情况 .....	122
小演员的排练 .....	122
相互沟通 .....	122
纪录片的采访 .....	123
本章要点 .....	123

**第8章 摄制场地 ..... 124**

导演 .....	124
审美要求与实际限制 .....	124
灵活变通 .....	124
幻觉的力量 .....	125
场地因素 .....	126
走场 .....	129
制片人 .....	129
去哪里寻找场地 .....	130
勘察场地 .....	130
签约场地 .....	132
本章要点 .....	134

**第9章 视觉设计和美工 ..... 135**

导演视觉设计 .....	135
相关历史 .....	135
幻觉建造师 .....	136
创造影片外观 .....	137
如何定义“外观” .....	137
画面空间 .....	137
与摄影指导沟通 .....	138
基本决定 .....	138
分拆脚本，列出清单 .....	138
试镜 .....	139
制片人 .....	139
美工部门 .....	139
能讲故事的画面 .....	140
美工部门的职责分工 .....	140
动画 .....	148
最后检查 .....	148
本章要点 .....	148

**第10章 摄影摄像 ..... 149**

导演 .....	149
最新影视技术 .....	149

做足准备工作	150
风格	150
风格要服从影片内容	150
纪录片的风格	151
带着摄影机参与前期准备工作	151
与摄影指导协商	151
摄影指导的职责	151
胶片选择	153
用摄影机讲述故事	156
分镜头 = 镜头列表	158
拍摄方式 (典型的分镜头)	158
镜头	162
摄影机运动	164
拍摄中的剪辑意识	167
照明风格	173
广播级画质	175
小窍门	175
摄录设备	175
其他设备	178
技术支持	179
视频	179
视频格式	180
画幅和传感器的尺寸	181
帧频	181
乔治·卢卡斯和 24p	181
视频格式的演变	181
数字电影格式	183
<b>制片人</b>	<b>183</b>
支持	183
胶片冲印	183
设备租赁公司	183
<b>本章要点</b>	<b>184</b>
<b>第 11 章 录音</b>	<b>185</b>
<b>导演</b>	<b>185</b>
好声音为什么重要	185
声音制作团队	186
录音设备	188
前期准备阶段的声音方案	188
录音团队的职责	189
录音方法	192
影响话筒放置的因素	194
注意事项	195
视频摄像的录音	196
网站资源	197
<b>制片人</b>	<b>198</b>
录音所需设备	198
录音设备包的大小与人员的配备	198
<b>本章要点</b>	<b>199</b>
<b>第 2 部分 正式摄制阶段</b>	
<b>制片人</b>	<b>200</b>
<b>片场的安全</b>	<b>200</b>
<b>安全员</b>	<b>201</b>
<b>基本原则</b>	<b>201</b>
<b>第 12 章 片场摄制</b>	<b>202</b>
片场布景	202
最后的巡视	202
工作流程	202
<b>导演</b>	<b>205</b>
指导表演	206
导演作为观众	206
表演类型	207
角色分类	207
镜头前的表演	210
数字助理	212
每天审片	213
导演小技巧	213
<b>制片人</b>	<b>215</b>
指导方针	215
密切关注美工部门	217
替代性场地	218
保留场地	218
有序组织	218
片场规则	218
工作流程	219
典型的一天	220
运动镜头的拍摄	223
脚本监制 / 场记	224
前后一致性	225
打板	226
开拍, 停机	227

本章要点 .....	228	对设备的要求 .....	256
美工 .....	228	剪辑室 .....	256
导演 .....	228	后期制作日程表 .....	256
<b>第 3 部分 后期制作阶段</b>		挑选剪辑师 .....	257
制片人 .....	229	剪辑专家的建议 .....	257
导演 .....	229	退一步,再向前看 .....	258
技术进步的影响 .....	229	本章要点 .....	259
后期制作流程 .....	230	<b>第 14 章 声音后期制作 .....</b>	<b>260</b>
<b>第 13 章 画面后期制作 .....</b>	<b>232</b>	导演 .....	260
导演 .....	232	音轨处理 .....	265
导演作为剪辑师 .....	232	让叙述更精炼 .....	269
剪辑师 .....	233	音效轨道 .....	269
回看每日所拍摄的素材 .....	234	音乐的作用 .....	272
塑造故事 .....	234	制片人 .....	279
审看影片的故事 .....	236	发行 .....	280
提炼故事 .....	237	经验教训 .....	280
数字基础技术 .....	243	本章要点 .....	280
数字压缩 .....	245	<b>第 15 章 发行与展映 .....</b>	<b>281</b>
非线性剪辑系统的基本工作流程 .....	246	制片人 .....	281
剪辑连续的镜头 .....	249	起初就应有规划 .....	281
特别的数字视频效果 .....	251	网站呈现 .....	282
动画 .....	253	市场 .....	282
胶转磁 .....	254	发行选择 .....	286
制片人 .....	256	导演 .....	288
		奥斯卡奖 .....	291

## 前期准备阶段

我要做的第一件事就是制作镜头列表，计算出影片里大致有多少个镜头，以及需要拍摄的天数。此乃明智之举。

卢克·马西尼

你已经有了一个不错的脚本，正迫切希望进驻摄制场地进行拍摄。若此时拍摄资金也已到位的话，那么你就可以如愿以偿地进入“前期准备阶段”了。在此阶段，你要仔细准备每一个关键要素和环节，不得有丝毫懈怠。记住，此时作出的任何决定都将影响后续工作。制片人和导演要共同承担众多职责。接下来的11个章节将分别介绍他们各自要担当的职责。这些职责已在图I.1和图I.2中列出。

### 学生制片人——导演的难题

虽然制片人和导演要共同承担许多职责，但他们的关注点却不尽相同。在本书开头的“短片摄制流程图”里，我们对导演和制片人从脚本撰写到影片公映的整个工作流程都做了清晰交代。他们在做脚本创意决定时的职责是一致的，但具体到组织和管理职责时却各有分工。比如，他们都得参加摄制场地的挑选，但导演是为了察看场地是否符合拍摄要求，而制片人是为了去作商业谈判，因为制片人要想尽办法把影片拍摄控制在预算之内。

如果导演身兼制片人的话，那么他就要承担双倍的职责了，即他必须在理想和现实之间进行平衡。比如，他不但要为短片摄制挑选到合适的场地，还得花时间去跟房东谈判，甚至还得去办理拍摄许可证(如果必须的话)。受制片人或管理者的职责拖累，初学者不可避免地要缩减在导演方面本应花费的时间，从而导致拍摄计划一拖再拖。

我们也承认，“学生制片人”不能完全套用商业模式。通常，学生导演都是自己去寻找摄制资金。这也意味着，学生制片人的角色还是要比商业模式下的制片经理或制片人更复杂一些。不过，只要工作方法得当，他有其自身的优势，能够帮得上导演的忙。杰赛琳·哈弗勒是短片《公民》的学生制片人，对制片工作他是这样说的：

当詹姆斯把《公民》的初稿发给我并问我是否有兴趣当该片的制片人时，我高兴极了。这个脚本真的非常、非常棒(它一下子就俘获了我)。我一口气就把它读完了。我边读边想：“我怎么可能推托掉这么棒的东西呢？”于是，我下定决心要把它制作成影片。

制作一部影片，特别是学生短片，确实有很多工作要做。如果你也想成为制片人的话，我可以给你们提供一些参考意见。

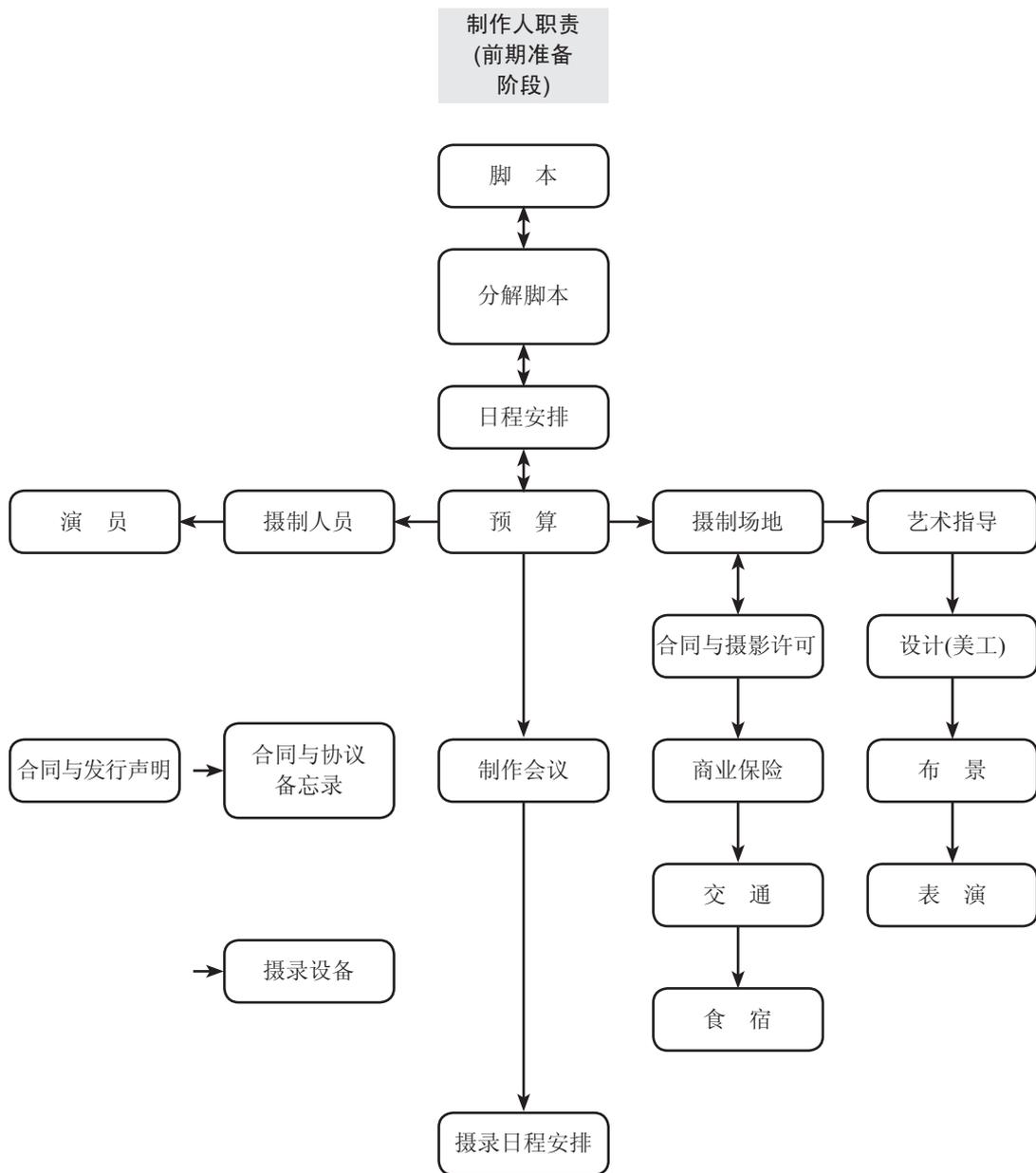
1. 大多数学生短片都是自己投资或者早已有现成的资金。这表示你不用再担负找钱的压力了。当然，更好的情况是，这不是你的钱，而是别人的钱。但不管怎样，你得计算好如何高效地使用这笔钱。经验源自实践就是这个道理。

2. 大多数学生短片(即便不是全部的话)都已经有了学校提供的制作商业险。这意味着你不用再动用你的预算去买制作商业险了。这真的很划算。

3. 你可以很容易找到团队成员，因为你可以到你的同学或以前的合作伙伴中找。

4. 你即便偶尔犯点小错误也能得到宽容对待，并且因为处于学习环境中，压力也不是那么大。你可以放手去干，磨砺你的能力，探索什么可行，什么不可行。

——杰赛琳·哈弗勒，《公民》制片人



图I.1 制片人前期准备阶段的职责

## 拍摄日程安排

前期准备阶段是一个启动、完善创意、设计影片风格、磨合演职人员、考察摄制场地的阶段。此阶段计划得越周密，摄制过程就越顺畅。但一个悖论是：你不可能事事都计划周全。许多初学者对此可能理解或执行得不是很到位，他们往往在准备阶段就走错了路，因此从拍第一个镜头起就不得不经常沮丧地返工。

如果在开拍之前他们就能很好地组织起来的话，错误完全可以避免。但等他们意识到犯下错误之后，一切都悔之晚矣。像摄制日程表不切合实际、工作餐没及时送过来、失去摄制场地的使用权、没带足够的胶片在身边等，若遇到这些情况，老天也没法救你了。另外，很多临时费用也无法预料。

前期准备阶段还有一个主要目标，就是凡事要预估最坏的情况，因为拍摄时什么状况都有可

能发生。这样可以让你有时间对没能预料到的或超出你控制范围内的事情作出及时反应，譬如变幻的天气、天灾等。影片拍摄同样要受制于墨菲定律：如果事情有变坏的可能，不管这种可能性多小，它总会发生。因此在制订拍摄计划时，应该做好最坏的打算。

我给的最好建议是，电影制作过程中一定要保持幽默感。信奉墨菲定律吧，坏的事情该来就一定会来。但如果你对此有充分的心理准备，你就能用微笑而不是尖叫来迎接它们。

——杰赛琳·哈弗勒，《公民》制片人

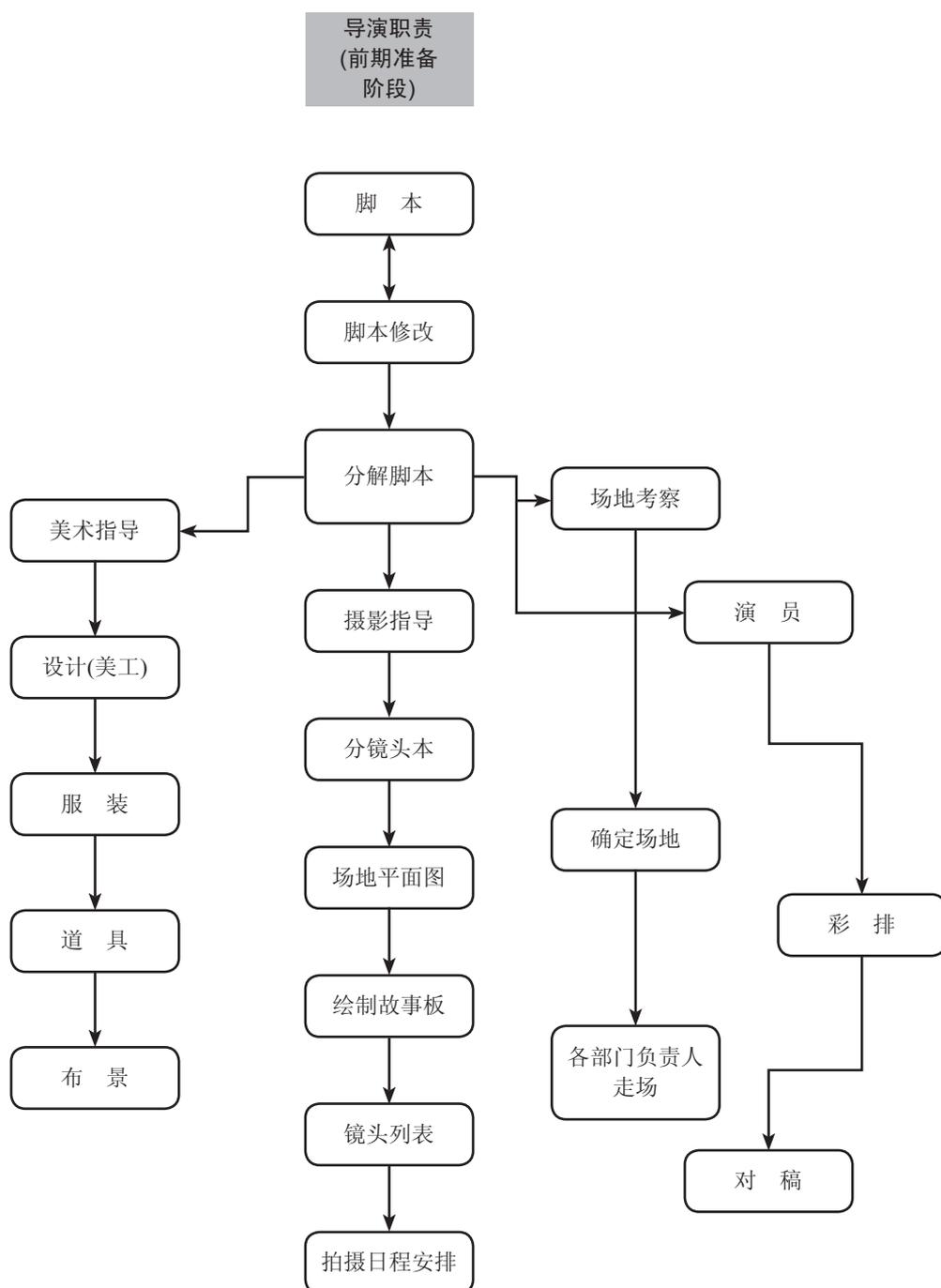


图1.2 导演前期准备阶段的职责

开拍两天之后，纽约遭遇了50年来最糟糕的暴风雪。

——詹姆斯·达林

## 前期准备要高效

在前期准备阶段，你有充裕的时间去考虑各种问题，但到了开拍后，你会发现时间远远不够用：要考虑一个场景的不同拍摄方法，要去挑选合适的演员，要解决外景拍摄场地，要对脚本再作精细的调整，等等。因此一定要高效地使用时间，你花在前期准备上的所有努力都将在摄制过程中得到回报。等你真正开拍后，节省时间就等于节省金钱。这就要求在前期准备阶段应该设置一个高效的拍摄计划，并做好各种应急对策。

我在中央车站花了几乎一整天的时间来观察这幢建筑物。正是在这种仔细的观察过程中，我注意到了灯光是如何划过窗户的。

——亚当·大卫逊

## 没有好脚本就不可能有好短片

一个好的脚本，不一定能确保制作出一部好影片。不过，可以肯定的是，要想在一个糟糕的脚本上制作出一部好的影片，其概率几乎为零。空洞乏力的故事会让你抓狂，你所投入的时间、金钱、精力都将白白浪费。

为了确保得到最好的脚本，你必须做好重写多次的准备。不要指望在拍摄阶段才来解决脚本中的诸多问题。脚本重写对初学者是必修课。如果只根据粗糙脚本就盲目开拍的话，到时候你肯定会变成一只无头苍蝇到处乱飞。

不过拍摄和剪辑过程中出现的一些偶发事件也并非一无是处，它们也许能在提升导演的想象力、激发演员的表演才能和增强摄制场景的空间氛围等方面起到积极作用。尽管如此，你需注意不能依赖于这些偶发事件。脚本里边可以是多彩人生，但故事进程不能随意改变，否则脚本问题将给后面的剪辑工作带来巨大的麻烦。纸面上的东西终将变成画面，因此，正式开拍之前一定要做好充分准备。

## 前期摄制准备的管理原则

管理是无形的，但它与前期准备工作同等重要。接下来是一些关于前期准备的基本管理原则。

**保持积极态度。**初学者由于缺乏经验，他们往往很难管理好每天的工作进程。因为要考虑的因素太多(如演员、职员、场地等)，所以初学者会对在有限的摄制周期内能否完成所有的摄制任务疑虑重重。比如，有一些事情没人负责，录音混响师没到位，关键场景还没敲定，等等。这时最需要的是镇定，面对问题不能慌乱。

与不确定性打交道是短片制作的常态。有经验者知道问题、麻烦一定会来，而且还会一起涌来。因此，一定要保持积极乐观的心态。制片人必须要稳坐中军帐，并有能力让整个团队保持稳定。他必须自信能及时化解各种问题，且不管这些问题有多大。

**给前期准备预留充足的时间。**准备一部短片的脚本到底需要多长时间？回答此问题是困难的，因为这主要取决于创作团队的经验和脚本的复杂程度。一般而言，准备一场一个房间里只有两个角色的故事肯定要比有10个角色的故事要容易许多。不过，对初学者而言这两者的难度好像差不多。

除了要花时间去管理财务之外，你还应该列一个时间表以安排每天的拍摄进程，特别是一些重要的拍摄。在这一步上所花费的时间多少取决于脚本的复杂程度和导演的经验。最后要注意的是，你必须预留足够的时间去做这些准备工作。

### 学 生

学生短片不是很复杂，制作周期一般比较短，几个小时或几天就可以搞定。因此，花在前期准备的时间要比大制作影片少很多。尽管如此，学生仍需要认真安排拍摄日程并遵守制片管理基本原则。

**设置前期准备工作进程表。**工作进程表应该围绕“拍摄日程表”来安排。在挑选演职人员、确定拍摄场地方面要给出一个最后期限，

并在期限内完成相关任务。

**开例会。**制作例会要定期举行，不要临时召集。只有在出现意外时才开非正式会议。要与一些关键人员保持频繁接触。制作会议可以激发头脑风暴，但关键点在于坚守会议议程，不要跑偏。要与摄制人员保持紧密联系，尊重每个人的意见，但不要让所有人在某一细枝末节上花费太多时间，局部性问题可以在会后与专门负责的人商讨。有时候可以和各职能部门多召开一些小型会议来处理专门问题。

以下是一些额外建议：

- 每周尽量安排在同一时间、同一地点召开制作会议；
- 不要老生常谈，每次会议都要更新议题；
- 会议前要确保与会者人手一份脚本；
- 设定会议时长，不能过于冗长拖沓；
- 打印和分发本次会议议程安排；
- 态度要温和，注意力应集中在议题上；
- 一次只讨论一个问题；
- 会议结束时，对讨论的内容要做一个概括；
- 任务要落实到人；
- 确定下次会议的内容；
- 通过电子邮件的方式把会议纪要发给每个人。

电子邮件和短信是与演职人员进行沟通的高效方法。如果下次制片会议的时间、地点有变的话，一定要提前告诉他们。此外，像Google和Dropbox之类的云系统也可以用来和所有演职人员保持远距离联系。

**委派任务，明确分工。**工作任务要落实到人。制片人把任务分配下去以后还要及时跟进，以了解最新进展情况。

**不作无谓假定。**对任何事情都要随时质疑并再三检查。如果制片人想当然地认为场景经理已经检查了拍摄场地的电力供应而不再亲自过问一遍的话，出问题的风险可能会上升到50%了。你想冒这样的险吗？

**牢记任何事情都有可能出现变故。**前期准备工作是一个变化无常的过程。脚本、时间安排、预算等在没有最终确定下来之前都有可能发生变故，甚至直接影响拍摄日程。但要记

住，一旦拍摄开始，就不允许再变来变去了，你必须全神贯注于脚本、时间表、预算的执行而非其他。

**保持健康。**为制作一部短片而把所有人召集在一起确实让人兴奋，但同时压力也非常大，特别是第一次做这种事。每天的高压状态对身体的抗压力提出了较高的要求。在制作过程中，你必须自始至终地保持身体健康。这意味着你得时时刻刻关注自己以使体能充沛，不能因为你的一场感冒而使制作日程延缓或滞后。

## 网络联系

如果能为摄制项目搭建一个专门的网站的话，那么你就可以通过网络与演职人员进行交流了，如关于前期摄制的博客能使每个人与短片制作进程保持同步。你也可以使用网络来替代小型会议，不过我认为面对面的交流更有助于开展头脑风暴。

### 学生

每周例会可以密切跟踪每个人的工作进程。一旦进入更庞大、更复杂的制作阶段，学生和初学者在完成指定任务方面往往会有一些问题。为了锻炼他们亲力亲为的能力，就需要给他们一个努力学习的过程。每周例会可以让每个人变得诚实和值得依赖，也能够帮助初学者获得更多的信任。这种信任对于制作更复杂的故事和提高专业水准是必需的。

## 前期准备阶段的时间表样本

为了使你对每周的工作流程有一个清晰的认识，这里我们将提供一个前期准备阶段的时间安排表样本。很难说你的项目就适合这个样本，因为每个项目都有各自的问题。有些项目可能要求用更多的时间、精力去解决演员、场地、工作人员等问题。比如，《记忆》的问题是要挑选一个10岁大的小孩去演主角，还要寻找到一片距离市区只有一小时车程的森林以作拍摄场地。《疯狂的胶水》则要求用几个月的时间去做泥偶人和场景。《误餐》制片人的问题是要获得在中央车站和餐馆拍摄的许可。

简·克劳维特兹则不得不去寻找合适的女性作为《镜子镜子》的采访对象以使主题更加鲜活。卢克·马西尼为寻找五花八门的拍摄场地而大费周章。而詹姆斯·达林则需要为《公民》找一段横穿美、加且带有栅栏的边界以使情节更逼真。

前期摄制准备阶段的时间表样本假定拍摄日程是6天,也就是两页纸一天,对学生和初学者来说,这样一个时间安排是合理的:一个星期的拍摄,每天拍摄一个主要场景。时间表还给出了6周的准备时间。当然,准备时间可以长

些或短些,这取决于你和你团队的经验,以及剧本的复杂程度。样本至少可以告诉你在开拍之前有什么必然会发生,你又该做哪些准备。根据摄制情况,每项任务的时间和顺序可以有所变化。

时间表样本的基本前提是:

- 有一个已完成的脚本;
- 确定了导演;
- 充裕的资金;
- 初步的预算;
- 排定了拍摄日程。

### 第一周

制片人	导演
布置办公场地和办公桌椅 购置办公必需品 安装电话/自动应答机 租借复印机 购买或租借电脑 创建文档系统以保存各种资料 为公司/团队命名 购买卡纸和办公文具 银行开户 演员招募广告 职员招募广告 填写脚本明细表 制作场景摄制通告板和进度表 与保险公司就脚本问题签约 与会人员: 制片经理 场务经理 美术指导 演员指导 合伙制作人 第一次制作会议要点: ● 介绍所有成员 ● 安排前期摄制时间表 ● 为下次会议安排议题	完成分镜头本 察看拍摄场地 与美术指导讨论脚本

### 第二周

制片人	导演
审查预算 审查拍摄日程安排 征集各部门负责人关于拍摄的意见和建议 签订演员合约 安排面试 审查保险计划 审查所有文件(场地使用协议、发行格式、通告单、小额现金信封等) 与会人员: 摄影指导 制片助理 第二次制作会议要点: ● 讨论艺术指导的计划和建议 ● 讨论美工方面的预算 ● 确定初步的时间表和预算	察看拍摄场地 美术指导阐述短片的风格构想 讨论主要镜头的设置 分析脚本 与摄影指导讨论脚本

## 第三周

制片人	导演
安排面试 寻找/租借后期制作设备 剪辑师招募广告 解决保险问题 与厂商就设备总体方案进行协商 考察设备存放场地、自动售货机等 与会人员： 摄影指导(开始光线设计) 服装 道具 特效(如果需要) 第三次会议要点： <ul style="list-style-type: none"> <li>● 通过美工部门的预算</li> <li>● 缩小拍摄场地挑选范围</li> <li>● 安排布景时间表(如何可行)</li> </ul>	思考场地设计草图 与摄影指导察看 拍摄场地 参加面试

## 第四周

制片人	导演
安排进一步的面试 确定拍摄场地 确定摄制人员 审查拍摄时间表和预算 安排每天工作事项(整个项目时间表) 解决膳食问题 做好交通计划 租借货车、休息用车 联系胶片冲印室和录音工作室 与会人员： 助理导演 化妆师/发型师 交通协作 第四次会议要点： <ul style="list-style-type: none"> <li>● 讨论演员阵容</li> <li>● 确定工作人员的需求</li> <li>● 决定交通方案</li> </ul>	拿到人员名单及 通信方式 确定拍摄场地 完善视觉方案 与美工部门一道 检查服装、 道具 与摄影指导检查光线方案

## 第五周

制片人	导演
决定演员阵容 签订演员合约 签订场地使用合约 确定摄制人员, 签订合同 印发工作通讯录 获取停车许可 获取拍摄许可 做好安安排排 审批各部门的日常开销 租借全套设备(摄影机、电池、录音设备、轨道车、道具、发电机、对讲机等) 添置现场急救箱 暂定后期制作时间表 与会人员： 场务、混响师、第二助理导演 第五次会议要点： <ul style="list-style-type: none"> <li>● 讨论有关服装、道具、发型、化妆等问题</li> <li>● 讨论预算注意事项</li> <li>● 为脚本拍摄排列时间</li> </ul>	开始排练 确定拍摄镜头 清单 审查脚本 与美工部门审 查化妆、 发型设计 与摄影指导确 定光线 方案

## 第六周

制片人	导演
关注天气状况 审核预算 分发工作通讯录 确定拍摄时间表 拍摄场地再次确认 检查摄制人员是否到位 把每天的拍摄安排分发 给演职人员 将第一天的通告单分发 给演职人员 分发拍摄场地地图 购买胶片 购买日常用品 取得场地、设备、车辆的 保险证 与会人员： 电工、吊杆操作 员、第二助理导演 第六次会议要点： <ul style="list-style-type: none"> <li>● 和各部门负责人一道检              查每天的拍摄时间表</li> <li>● 鼓动士气</li> </ul>	继续排练 审查脚本改动情况 察看布景 确定最后拍摄分镜头本 察看拍摄场地 与部门负责人巡视各部 门工作进程

## 第七周

制片人	导演
设备到位 交通工具到位 为拍摄做最后的准备	

# 脚本创作

脚本是影片的根本所在。

——吉姆·泰勒

一切起源于创意。一个创意要想变为一部影片，就必须充实它，使之具体化，进而完善为脚本。脚本代表了影片制作者一种可视化想象，它还自始至终地指导着影片的制作。透过脚本，你可以了解到故事、人物、场景、大概预算、片长和目标观众等。有了脚本，你才能够为影片制作筹措经费，并组建有创造力的团队，把你的想法变为最终作品。团队的第一位成员应该是导演。他的工作是把个人想法变成文字材料，其要么自己独立撰写，要么与编剧合作，但无论如何，必须使脚本符合初衷，并以合适的样式呈现出来。

当然，本书只是提供脚本创作的一个范例，你也可以用其他方法来形成脚本。比如，导演、制片人可以与编剧一道来完善脚本创意，或者导演/编剧完善了脚本创意后再去说服制片人(学生作品常采用此种方式)。在后一种情形中，制片人的职责更多的是作为制作管理者而非创意人员。有时候脚本创作会陷入困境。例如，即使导演是一个好的编剧，也会有江郎才尽之时，特别是当制片人对脚本创意要求比较高的时候。脚本商讨过程可能会比较琐碎，但作为导演千万别过于自负而无视同伴的意见，一切应以尽善尽美地完成工作为重。

我们始终认为，只有经过反复磋商和协调才能形成富有成效的合作机制。在将素材变为影片的过程中，相互妥协不仅有益，而且必要。但无论采用何种方式，有一点不容置疑，那就是，没有一个好的脚本，你不可能制作出

一部好的影片。

本章将向你介绍短片脚本撰写的一些指导性意见。不过，具体的写作技巧则不是本章的任务。如果有这方面的需求，我们建议你最好去查阅一些相关书籍。这些书籍的目录可在参考文献中找到。

另外，本章介绍的短片脚本撰写指导性意见也不是绝对的。如果你有更好的想法，也未尝不可。完成脚本创作可能会耗时很长，因此，保持热情非常重要。敬请牢记，短片是通过视觉影像来与观众进行交流的一种艺术形态。如果脚本本身视觉化不强，依据它而制作出来的短片自然就难以吸引观众。

## 有创意的制片人

短片制作的第一步是获得一个脚本。你可以有很多种途径：

- 自己独立写作；
- 与编剧或导演一道发展、补充、完善某一原始创意；
- 对剧本、故事或真人真事进行改编；
- 征集已经写好的脚本。

制片人的任务是监督、指导创意过程，当把导演确定下来以后，要把改写脚本和后续工作移交给他。一个简单的想法在付诸摄像机之前可以作无穷演化，但最终一定要完善为一个好的、可行的脚本。千万别指望在拍摄过程中能有什么神奇力量会自动弥补你故事中的缺陷。一条金科玉律是：好故事如果不能呈现在纸面上，也就不会出现在屏幕中。对原始创意，必须修改、再修改。

与虚构的故事相比,纪录片的脚本创作会有所不同。如何创作纪录片脚本,将会在本章的后半部做专门的讲解。实验性或前卫型短片同样如此。实验短片并不被认为是一种特别的类型,因为实际上它包含的范围很广——从抽象的影像到非传统的叙事无所不包。

无论什么影片类型,重要的是能够创作一个文字脚本以表达你的创意。写作一个短小精悍的脚本很不容易。初学者最常犯的错误是,总想去追求复杂或宏伟的创意,但这可能更适合于长片。他们总是抱怨片长只有10分钟,根本没有足够的时间去表达多个主题。但他们不明白,短片脚本创意需要集中而明确,有时候简单的就是最好的。本书所提供的6个脚本范例就很好,因为它们都只讲述简单的故事。

在我看过的所有电影中,印象最深的还是学生短片,它们的优缺点都非常鲜明。其中有两个明显缺点:一是过于追求故事化;二是过分强调技术而忽略了内容。

——亚当·大卫逊

## 动画短片

实景真人影片的制作顺序通常为脚本、脚本分解、故事板。动画片则有所不同,它的前期程序通常为:大致构想、情节、详尽故事板。实景真人电影的故事板一般只要概略画出场景基本镜头,而动画片故事板则要展示更多的关键帧画面,特别是每当角色有大的情感和动作变化时,都要有相应的画面去呈现,并标注出注意事项。有时候动画片创作者只凭借故事板和草图就可以制作出动画样片。但动画样片不用做得很精致,它只是用以说明影片结构、排列情节顺序的一种手段而已。但在便笺上则要详细列出每场戏在后期制作时需要解决的问题,如镜头、细节、时长等。之所以要这样做,很重要的一个原因就是,用CG技术给人物建模要费很长时间。因此,前期阶段只需制作出一个能说明基本情况的样片就行,至于人物和场景的渲染,则可以放到下一步去做。

## 准备工作

着手短片制作之前,应尽量多地观摩别人的短片,以获取经验,特别是学习别人是如何在有限的时间框架内叙事的。短片的时长一般在2分钟至34分钟之间,因为不了解短片短小精悍的创作原则,初学者往往会花大力气往里面塞很多的故事。短片类似于特写,但与长篇小说却大不相同,它在故事性、戏剧性等方面非常有限。例如,在两个小时的时间里,人物角色可以经过一次恋爱和失恋的过程,可以找到人生的真谛或者征服一个国家。但在有限的10分钟里,他可能刚刚够鼓起勇气向某人提出约会的请求。

电视虽然不太播放短片作品,却会播出大量的情景喜剧、广告和音乐电视,因此初学者完全可以从获取创意灵感。从表面上看,短片的自身形态好像限制了它的创造力和主题表现的可能性,但历经大量观摩研究之后,你会发现唯一束缚创意的其实是想象力的不足。本书所选用的短片制作案例都将触及这一问题。

现在寻找和观看短片已经变得相当容易。初学者可以在YouTube、Vimeo、iTunes、Facebook等互联网上搜索到大量的短片作品。由于任何人都可以把视频上传到YouTube上,因此对初学者来说最大的挑战就是要学会大浪淘沙,辨别良莠。

我想我看的大部分影片都让我大倒胃口,以至于我再也没有看片的欲望。我曾好不容易找到一部有关露天盛会的漂亮影片,但漂亮的只是画面,与主题无关。我一直认为主题才是最重要的。我可不想制作一部虚有其表的影片。在经历海量搜索之后,我终于明白,带有独特见解的好影片真的很少。

——简·克劳维特兹

可以广泛接触不同类型的影片——喜剧、闹剧、戏剧、悲剧或者音乐剧——以此了解哪一类最适合于短片制作。比如,喜剧比起情节剧(悲剧、西部片、凶杀片、科幻片)可能会更适合于拍成短片,因为那些类型的影片要求有更

复杂的情节。

许多大牌电影制作人往往也会从已有的作品中找到创作灵感。奥逊·威尔斯在准备拍摄《公民凯恩》的时候就曾经反复观摩约翰·福特的著名西部片《关山飞渡》50多遍。

AMC 影院经常会放映一些老片子，我因此能徜徉在经典电影当中，比如《瘦子》《费城故事》或者《礼拜五女孩》等。看这些电影就像沐浴在音乐里。

——卢克·马西尼

## 什么是脚本

脚本对于影片制作而言就如同造船用的蓝图或者交响乐演奏用的乐谱。造船蓝图能够准确地告诉造船工人该在什么地方放置桅杆；乐谱能让演奏者了解在什么时候什么地方用怎样的方式来演奏；同样，脚本将明确指示制作团队中的每一位成员该如何执行工作命令。

脚本要详细描述每一项工作的具体进程，并充分考虑观众的观看需求。跟小说或诗歌不同，脚本不是完整的作品，而仅是影片制作程序的一部分。除了作为影片制作的指导手册，脚本不具备任何文学价值。

## 脚本格式

脚本的格式源自行业惯例，目的是方便拍摄。美国编剧协会对脚本撰写格式设定了标准(要了解更多的脚本格式可参阅第3章)。现在也可以通过软件系统来撰写脚本，它可以使脚本撰写更简便和更标准。目前比较常用的脚本撰写软件有Final Draft、Movie Magic Screenwriter和Celtx Studio等(后面的两个还可以与日程和预算软件相链接)。只要你输入文字和影片类型，这些软件将自动生成相应的标准脚本。脚本撰写软件在市场上很容易买到。

然而，并不是每一个故事都需要用标准脚本格式呈现，特别是在刚开始寻找戏剧化感觉的时候。你可以先写一个故事大纲或故事梗概。故事大纲，就是按时间顺序或故事进程用

一到两句话描述每一场景的情节和冲突。故事梗概，也就是故事的大致轮廓，应采用白描的写作手法直接呈现故事脉络，避免对单个场景做详细的描述(可参考第2章中的《误餐》故事梗概)。故事梗概读起来应该像小故事，非常直白。本章的后面也将安排案例展示。故事大纲也只需呈现故事的大致内容或场景的基本活动，比如谁对谁做了什么等，不要列出对白、细节、服饰或配角等细节信息。但不管采用故事大纲还是故事梗概的形式，有一点却是肯定的，即创意最终要落实到脚本上，并以标准的脚本格式呈现出来。

纪录片脚本格式通常分为两栏：一栏描述画面；另一栏描述声音。通过对这两种元素的想象，阅读者能够对短片内容有一个大致的了解。然而，不像虚构的故事脚本，纪录片脚本与实际拍摄的镜头之间可能会不一致。这是因为计划赶不上变化，纪录片创作者往往要根据实际情况来调整拍摄方案(脚本)。因此，在纪录片制作基本成型之后，你会发现故事已经发生了很大的改变，甚至与最初的拍摄大纲完全相反。

例如，在埃罗尔·莫里斯的奥斯卡获奖纪录片《蓝色警戒线》中，创作者最初的想法是采访被判死刑的嫌疑犯在得克萨斯的室友。然而在采访过程中，他遇到了另一名男子，这名男子后来变成了这部纪录片中唯一的主角。埃罗尔·莫里斯始终相信嫌疑犯是清白的，他把他的这种想法也带进了影片。影片播映之后，引起广泛关注，案件被重审，嫌疑犯最终被无罪释放。这个例子不但表明纪录片创作者在实际拍摄过程中应该随时调整拍摄计划，而且展示了电影是改变和影响世界的重要力量。

在做第一个主题采访时，我问了太多的问题。在拍摄了800英尺的胶片以后，我将问题的数量由8个减少到4个，结果是我的影片内容也得到了简化。之前的错误在于，我高估了400英尺胶片(相当于11分钟)所能呈现的信息量。

——简·克劳维特兹

## 脚本创意从哪来

脚本创意来自那些能够激发你表达和交流欲望的任何东西,当然,这种表达和交流的基础和前提应该是视觉化的和戏剧化的。以下情形都可作为脚本创意的源泉:

幻想、梦、影像、真实事件、故事人物、观念、记忆、历史事件、亲身经历、社会问题、新闻故事、杂志文章、短故事……

发生在公交车或火车上的偶然事件、两个人之间的交谈、父辈在你小时候给你讲述的故事、你喜爱的老师给你留下的深刻印象、邻里之间对社区的意见等,这些都有可能激发你的灵感,成为你脚本创作的第一手素材。请记住,最好的脚本一定是发自内心的。

短片《记忆》聚焦于对未知恐惧的征服,关乎成长。当片中男孩遭遇环境发生重大变化而表现出本能的畏惧时,绝大多数观众在那一刹那也感同身受,从而对一个人的成长有更深刻的理解(见图1.1)。

短片《记忆》是关于“如果……将会……”的例子。我一直在想,如果一个小孩子孤独地在森林里待上一个夜晚将会怎样?这肯定是一次冒险。我不断思考如何去充实这个故事,但有点黔驴技穷了。于是,我转换思绪,追问自己“这种情形下将会发生什么?”“那种情形又将如何处置?”突然间,我有了灵感:“如果小男孩发现一个保龄球将会怎样?”此前我并没有看到过类似的故事。于是,顺着这条线索我继续构想。我想为故事注入一种神话的感觉。

——吉姆·泰勒

短片《误餐》中的女主角同样能给人一定启发。她和无家可归男子共享了一段不寻常的时光后又逃回了郊区。这段时光对她生活带来的影响可能不会像《记忆》中的那位男孩那样大,因为她更年长更成熟。我们只有在见证了她的这段奇遇之后,才能真正理解她为什么要如此对待无家可归男子。两部短片中的男女主角性格都是在经历了一系列事件之后发生了一定变化。

我记得几年前我曾听过一个类似于我在这部影片中所讲述的故事。这个故事讲述的是一个漂亮的人误拿了别人的东西。我认为这个人犯了任何人都有可能犯的错误。顺着这个思路,我在影片中把这个故事发生的场景设定在纽约,并且让两个角色完全迥异却又阴差阳错地碰在一起。

——亚当·大卫逊

短片《公民》向我们展示的是一个并不遥远的未来的一个年轻人的故事。故事中,年轻人总是想从他那充满冬天般的死寂的家乡逃脱出来(见图1.2)。年轻人在搜捕者的一路追逐之下穿越严酷的荒野来到加拿大边界,在这里他被医生的一次决定命运式的来访所羁绊,因此,他必须作出具有冒险性质的抉择。

我读过一则关于一群美军逃兵到加拿大寻求庇护的故事。从我的家庭经历来看,我和我的父亲比较疏远,因为他参加过越战,这使我对反战运动有了充分的了解。以此为基础,我在影片中设计了一个可供人们逃避的社区。围绕这些创意,我一直在思考,如果战争趋势不改变,如果美国发动的战争不断升级,以及在不久的将来人们强烈呼吁裁军,那么,世界将会变成怎样?也许随着反战人数越来越多,力量越来越大,那时即便有人敢冒险发动战争,人民最终也不会为之而战。

——詹姆斯·达林

短片《爱神》讲述一个飞镖手疯狂爱上一个鼓手的故事。故事中飞镖手得到一个礼物——魔幻飞镖——此飞镖能让人坠入爱河并维持6小时的时长(见图1.3)。

曾经某个时候,我想创作一个有关丘比特的故事。更确切地说,是关于丘比特如何将箭射向人们的。这听起来好像是个暴力故事,与爱情无关。因此我想应该往里面加入一些喜剧成分。早先的版本和现在的很不一样。早先的想法是丘比特在影片开头就出现,并且已经滥用了他的法力把箭射向了自己倾心的女人。



图1.1 《记忆》中的梦幻时刻



图1.2 《公民》中的一个场景



图1.3 《爱神》的两个角色

后来，一个朋友向我建议，“为什么不设计成一个男人变身为丘比特？”这真是一个有意思的想法。我按照他的建议做了，于是就有了男人最终变成丘比特这样一个既在情理之中又出乎意料之外的结局。我喜欢这个创意，酒吧歌手的工作枯燥乏味，他一边唱歌，一边无聊地掷飞镖，最终导致了后面不可思议的情节。歌手工作中的百无聊赖是剧情的关键，它跳出了人们对此类角色的长期刻板印象。正是在百无聊赖当中，他才作出了足以改变一生的行为，就如你们所看到的，片尾他变成了丘比特。

——卢克·马克西

短片《镜子镜子》关注的是女性如何看待她们的身体这样一个主题。影片制作者一直希望通过这样一个主题来开拓一种新的形式，以使女性能够表达她们内心深处最隐秘的想法(见图1.4)。

我相信在很多女性当中都有这样一种心态：一方面对自己的身体极度自我贬斥；另一方面却总想追求一种可望而不可即的身材。无论是在百货公司的更衣室，还是在女装专卖店，我们都能听得到女性对她们身体的抱怨。

——简·克劳维特兹

短片《疯狂的胶水》是一部活泼的粘土动画短片，它改编自以色列作家艾特加·克里特所写的一个故事。影片奇思妙想：试图用疯狂的胶水来拯救一桩破裂的婚姻。

无论是《记忆》《误餐》《爱神》《公民》，还是《镜子镜子》，它们的创意都非常新颖独特。《疯狂的胶水》虽然是改编的，但其原著作者艾特加·克里特本身就是以色列文学和电影的领袖人物之一。自20世纪90年代晚期，艾特加·克里特先后出版了三本短篇小说、两部喜剧和两个电影剧本，并参与了大量的电视剧制作。他的作品已经被翻译成15种语言。他的《怀念吻者》一书亦被列为50本最重要的希伯来语著作之一。

在我离开以色列之前，艾特加·克里特把他的短篇小说集作为临别礼物送给我。我在飞机上就迫不及待地把它读完。这本书收纳了50个小故事，我认为每一个小故事都能够改编成一部短片。实际上，在此之前，他已经有100多个小故事被改编成了短片。在纽约大学上课的时候，我让我的学生们将其中一些小故事改编为短片脚本，并作为他们的毕业之作，《疯狂的胶水》便是其中的佼佼者。我甚至认为它是我所看到的最好的小故事，它具有魔幻般的现实主义色彩，我

图1.4 《镜子镜子》中一位戴着面具的女性，她身边被人体模型环绕



想将它制作成短片再合适不过了。

——泰提亚·罗森塔尔

## 如何进一步完善脚本创意

你应该对有意思的创作素材保持高度敏感。仔细观察你身边的事物，随时记录你的点滴感想。为了方便起见，你可以在电脑上做一个数据库，并将不同类型的事件加以分类。灵感稍纵即逝，你以为你能够牢记当时的情景，但实际上等你晚上回家以后就会发现，那些曾经对你有所启发的、有意义的细节早已消失得无影无踪。

好记性不如烂笔头。随时记录真的很重要，它不但可以帮助你记得更牢，而且可以在记录过程中启迪你，激发出更多的灵感。脚本创作时建议你的笔记可以设置以下目录。

**人物：**绝大多数短片都是以人物故事为基础的，因此有必要对故事中人物特征做详细记录和描述。一生中我们总会遇到一些人，他们要么用这样的方式，要么用那样的方式给你留下深刻印象。这些人当中，你可能对他知根知底，非常了解；也有可能对他形同陌路，毫无了解。但不管怎样，他们身上总是有一些能激发你兴趣的东西。在火车、飞机或者在集会上我们也总能找得到这样的人，这时，你就应该赶快记录他们的外貌、服饰、独特的言行举止等。人物行为方式是戏剧表现的核心所在，因此，对脚本创作而言，人是创作中最重要的起始点。

**场景：**环境创造氛围。要特别注意视觉空间的营造，因为某些人物的行为动作只有在特定的环境背景中才会发生，因此，它能为戏剧冲突提供有力的解释，使之合乎情理。换言之，场景是激发创意的重要因素。

**物件：**能唤起兴趣和注意力的物件。物件可以是服装上的配饰，也可以是房间的摆设，或者在剧情中起重要线索作用的任何东西。电影中的物件能基于它所处的环境体现出特定的意义。

**环境：**展示或描述具体的环境，它应该是你亲眼所见或来自你直接的经验。

**不寻常的行为动作：**那些能反映出人物性格特征的行为动作很重要。

**新闻简报：**要注意将那些具有启迪作用的文献资料和故事用专门的文件夹保存好。老的报纸和杂志也能为你提供一些别人不曾用过的、非当下的素材。

**图片：**可以试着从报纸、杂志和网络上收集一些具有戏剧性的图片。有关战争、犯罪或时尚类的图片可能会有意想不到的用处。人们常说“一图胜千言”，这些对于故事叙述者都有价值。

**梦境或幻想：**日有所思，夜有所梦。白天百般苦思不得其解，到了梦中可能反而会豁然开朗。因此床头可以放置一支笔和几张纸，醒来后可以把你记得的东西马上记下来。有时候不着边际的幻想对启发思维也是有益的。

**主题：**主题往往从“你是谁”“你相信什么”之类的问题中生发出来。它是故事的心脏和灵魂。每看完一部电影或读完一本书之后，马上梳理一下你的主要感触，主题往往就在这样不经意之间形成了。

《卡萨布兰卡》深深地打动了我。影片结尾处不求回报的爱有点令人意外，对我的短片启发也很大。在这段三角恋情中，主人公最后牺牲自我而成全另外两人是因为他认为责任大于爱情。

——卢克·马西尼

## 脚本创意头脑风暴

将不同的人物特征、环境和场景进行重新匹配与混搭，寻找它们之间的关联，那么，你所搜集的材料就有可能转换为有用的情节。一条建设性的途径是将这些素材与志同道合者相互讨论。大声说出来的创意比起一个人的苦思冥想会更产生更多的思想火花。头脑风暴对于整个创作过程来说既是良好的黏合剂，也是富有成果的合作的开始。

脚本写作过程中有一段时间我偏离了轨道，甚至有点自我映射。我对这部三维动画中的主角——丈夫打算去哪里工作这一情节陷入困境。我试着安排他去做计算机工作——一项把什么东西都往计算机里搬的工作。尽管这创意相当有趣，但从技术上讲，要把它从脚本变成现实却存在着非常大的难度。最后我前功尽弃，又回到最初的原点。不过整个过程中留下的唯一值得参考的东西是，男主角与他的妻子之间正发生争吵。他的妻子正在一本烹饪书上涂鴉。这可是整个创意硕果仅存的东西了。

——泰提亚·罗森塔尔

脚本创意讨论阶段，在找到既能反映你的想法同时也符合短片剧情的创意之前你应该多提交几个方案。这当然有一定难度，但却是必经途径。

脚本制作中我遇到的最大难题是刻画人物。我总是拘泥于套路。怎么办？最终，我决定不去想它，而是通过后面的讨论来激发创意。于是我总结出—条经验：当你越是一筹莫展的时候，就越是你离创意最接近的时刻。这也是我在纽约大学的剧本写作老师教我的。短片《黄昏地带》便是用这种方式写出来的。我认为它棒极了。

——詹姆斯·达林

## 脚本创作要素

如何来评估脚本的好坏？尽管最终作品看似差不多，但一部短片在脚本创意阶段肯定要经历无数次尝试。绝大多数初学者并不了解好的短片应该具备什么样的素质，因此我们可以用批判的眼光来归纳一下短片的共性(当然不排除有个别例外)。

从《记忆》《镜子镜子》《误餐》《疯狂的脱水》《爱神》《公民》和一些经典的短片中我们可以发现它们之间的确存在一些共同之处。了解这些共同之处将使你对短片的戏剧性元素有更

多的了解。今后当你再观看和欣赏其他短片作品时可以考虑使用这些作为参考指南。

脚本创作是一个研讨、探索和结晶的过程。眼看着你的故事逐渐完善成形是一段让人兴奋的经历。最后对脚本的感觉应该是，每一场景都极其自然，恰到好处。

然而，说起来容易做起来难，要达到这种感觉必须付出耐心和艰辛。你很快就会理解这句老话：写作就是不停地推倒和重写。记住，满意来自努力。

## 长度

短片是否有一个理想的长度？美国电影艺术与科学学院对短片的要求是至少40分钟。我认为，最合适的长度应该是能满足你的故事叙述。如果你从市场发行的角度来考虑短片的理想长度的话，建议你多向几个发行人提交你的拍摄计划或脚本，听听他们的反馈意见。如果你已经为你的短片找到了销售市场，那么，理想的长度就是之前决定好了的。

我们也可以了解一下一些知名短片节的影片长度。平均时间是多少呢？一般地，10分钟以内的短片会更受青睐，短片节的主办方通常比较喜欢此种类型的短片。不过YouTube上的短片会更短一些。最后还是要重申一下，短片的长度不要过分强求，能把故事讲述好就行。

我认为短片的长度应定位在能很好地表现出人物的个性。想想是不是这么一回事。当你坐下来看长片时，你清楚地知道片长将会是90或100分钟。反之，当你看短片时，你就没法了解它到底有多长。因此，我认为你应该在短片一开始就向观众告示目的与意图，在此基础上再展开剧情，让观众了解故事的走向。为什么有些短片让人觉得很冗长，因为创作者不了解这一点。作为奥斯卡短片评委，我们看了太多的乏味冗长的短片。

——卢克·马西尼

## 主题

主题就是故事讲述了什么。它是将故事串成整体的一种有效黏合剂。主题通常关注一些普世观念——爱、荣誉、身份认同、妥协、责任、野心、贪婪和犯罪等——这些观念在全世界范围内都是相通的。普世观念可以帮助观众加深对短片内容的理解而非仅停留在情节的好看与否上。没有统一的主题的话，作品也就缺乏目的和意义。

主题还可以讲述你为什么想拍摄这样一部短片：关于人类生存，你总想说什么。在《记忆》一片中，主题是讲述如何克服恐惧。在《误餐》中，主题是讲述排除内心的偏见。《疯狂的胶水》的主题讲述的是一个孤独的妻子试图拉回她花心的丈夫的故事。

《镜子镜子》的主题则关注女性如何通过社会这面镜子来观察自我。《爱神》探讨的是亘古以来人们为什么会坠入爱河。短片中所有情节故事都应服从于主题的需要。如果情节不能支持主题表现，要毫不犹豫地将其删减掉。

交流想法和讲述故事体现了人们一种自我表达的欲望。这几年随着网络的兴起、YouTube 的出现、大量传统媒体进军网络和业余爱好者的广泛参与，影片制作变成了一种新的写作方式。传统写作以前只能以小说形式经过出版发行以后才能与读者作交流，如今这种新的写作方式却可以每天在人们中间进行。换言之，影片制作现在已经无所不能、无处不在。因此，我和我的同伴们现在面临的最大的挑战是，如何鉴别短片的艺术性？如果人人都用短片来表达的话，由于人们的制作水平参差不齐，不可避免地会产生短片到底是一种艺术文化还是一种交流手段的问题。

——詹姆斯·达林

## 冲突

对任何短片而言，一个既基本又共同的元

素就是必须具备强烈而特别的情节冲突。所谓冲突制造紧张，紧张影响观众情绪便是这个道理。一般而言，只有当冲突被解决之后，观众的紧张情绪才能得到放缓。

那么，冲突是什么？它又是如何被制造出来的？首先，它需要通过人物角色的行动才能为观众所感知。比如，某人想得到什么、不高兴或者心愿未能得到满足，之后必然会有所行动，这时，冲突便产生了。绝大多数故事都会在一开始时便构建问题、麻烦，置人于困境之中。然后整个故事都是围绕如何解决这一问题而展开。解决问题的阻力越大，冲突就越激烈。

### 冲突法则

故事只有在冲突中才能不断向前发展。

只要冲突一直占据着我们的思想与情感，我们就会在不知不觉中度过好几个小时，然后才突然发现影片竟然结束了。

如果没有冲突，无论是视觉的还是听觉的刺激，对我们的吸引力都是短暂的。

但如果冲突时间持续过长的话，我们的注意力不可能一直那么集中，可能会走神。

——摘引自罗伯特·麦基的《故事：主题、结构、风格与原则》

### 基本冲突

无论虚构与否，在一个故事中有可能存在多种类型的冲突：内心冲突、人际冲突、个人与社会间的冲突(社会冲突)、个人与自然间的冲突(物理冲突)。

每一种冲突(单独的或综合的)都可以让我们把注意力投向角色的困境之中。换言之，正是困境中的角色成为观众与故事之间强有力的情感纽带。

短片《公民》中讲述了三个层面的冲突：个人对抗社会(国家)、个人对抗自然(物理环境)和个人对抗自我(内心失落)。片中的年轻人不但要克服峻岭、雪地、高墙和边界巡逻队的重重障碍，还得要面临永失父母的痛苦。

《误餐》的主角也要面对两种类型的冲突：内心的和人际的。她本来只想吃一顿午餐，但无家可归男子(人际冲突)和她的偏见(内心冲突)打断了她的美餐。这只是本故事冲突的基本面。更紧张的冲突是，面临这意外的情况，她必须在吃或不吃上作出艰难选择。故事的张力不断驱使我们往下看。我们迫切地想知道她到底作何选择：她能克服对这个男子的厌恶之情吗？最终结局却急转直下，极度愤怒变成了彼此间的尊重，剧情完成了华丽转身。

《疯狂的胶水》则展示了一个孤独的妻子试图用普通胶水以挽回花心的丈夫的故事。在这里，人际冲突带有普遍意义和深深的吸引力。

《镜子镜子》反映的则是个人与自然、社会和内心间的冲突。对于女性而言，与生俱来的外貌本来没有任何问题。当用扭曲的社会标准来衡量她们的美时，冲突便产生了。

《爱神》里的冲突也是内心的(雷蒙德对凯丽的爱慕)和人与人之间的(雷蒙德想方设法以讨得凯丽的芳心)。特别是当凯丽和雷蒙德的最好朋友、乐队吉他手霍兹产生了恋情后，雷蒙德夹在两人中间显得特别尴尬。无疑，凯丽和霍兹的恋情给雷蒙德的爱制造了巨大的障碍。

在以上几个故事中，影片制作者都通过建构冲突来设置悬念，让我们热切期盼主角能最终化解矛盾，解决冲突。只有当冲突被解决之后，我们才能获得内心的满足。相反，如果主角轻而易举地战胜困难，得到他所想要的东西，那么，这个故事也就不成为故事了。

有时候，基本冲突会被放置在故事的开端而不是故事的中间，但这并不意味着这种冲突就不重要。比如短片《记忆》中的男孩天生就胆小，《误餐》的贵妇人一出场就抱有社会偏见，《爱神》中雷蒙德也在剧情展开之前就早已倾心凯丽，等等。将已有的冲突具体放置在什么位置只是一种叙事技巧，它没有什么硬性规定。只不过由于短片篇幅较短，所以常常被设置在影片的开头。

## 故事的主干

每个故事都有开始、发展和结束。但是，正如简·卢克·戈达尔所说，它们并不需要遵循严格的先后次序。在《公民》《疯狂的胶水》

《爱神》《记忆》和《误餐》这几部短片中，每位主角都被设定了一个明确的行动目标(生存、丈夫、色拉、命运抗争、边界等)，同时，每位主角又要面对一系列障碍(恐惧、丈夫的冷漠、无家可归男子、真爱、边界巡逻队等)。

大多数故事都可以简化为“行动目标—困难障碍—解决问题”的模式，并由此展开剧情：

- 开端(设置目标)；
- 中间(发展情节)；
- 结尾(解决问题)。

根据人物角色的变化我们也可以这样来设置剧情：

- 某人想得到什么；
- 采取行动；
- 遇到障碍(发生冲突)；
- 达到高潮；
- 得到最终解决。

以上模式便自然而然地形成了故事的主干。可以这样说，“问题导入—冲突发展—最后解决”是所有故事的结构模式。当问题解决之后，故事也就相应结束了。

有时候我们可以在人物和环境方面做一些变化处理或者增加一些情节以使故事变得更复杂些。以《误餐》为例，它就有几处意想不到的变化处理。首先，无家可归男子允许女主角分享色拉；其次，他给她点了杯咖啡；最后，女主角发现那根本不是她自己的色拉。《疯狂的胶水》则使用了一个关键的道具——胶水。胶水在第一场戏就被引入剧情，然后成为这对夫妻破镜重圆的有效黏合剂。而《公民》却不尽相同，它在时间设计上做了刻意的模糊，让观众始终不清楚年轻男子做体检是在出逃之前还是之后。在《爱神》中，我们的主角也有可能并没有和有情人终成眷属，但他却找到了人生更大的目标——成为他自己，更为博爱。

上面的几个情节处理都不是很符合故事设计中的期待原则，但却给故事带来了很强的独创性。另外，导演们在拍戏时可以不用严格按照脚本顺序拍摄，在对全片有总体性把握的前提下，导演可以跳着拍，比如，提前告诉演员第4场戏的内容可以让他了解第3场戏该用什么样的情绪来表演。如果演员在第3场戏中就很给力的话，那么第4场的情感高潮戏他就没办法演了。

大多数原则对纪录片创作也是适用的。纪录片在讲述一个真实故事时其实也少不了这样一个叙事的主干。

## 主要事件

短片应聚焦于单一事件的处置。《疯狂的胶水》聚焦于刺探妻子的隐私；《误餐》讲述的是分享色拉；《记忆》的重点是在路上扔保龄球的遭遇；《爱神》则用飞镖带入一段凤求凰的爱情故事。《公民》侧重于在体能测试和年轻人朝边境奔跑这两个事件之间建立起某种联系。从时间结构上看，该片导演还是挺有野心的。《镜子镜子》里的事件则是许多女性聚在一起表达她们对身体的看法。这些单一的事件是每部短片成功的重要因素。在一部不到30分钟的短片中，你很难再去开拓复杂的事件。

聚焦于单一事件，影片制作者有时间和精力去更加充分地挖掘故事内部的潜力。换言之，目标越简单，挖掘就越有深度。越有深度，观众的满足感也就越强。

但是，聚焦于单一事件并不意味着一部短片只能将故事限定于一个狭窄的时间期限之中。《小鸡》是克劳德·柏利创作和导演的一部只有15分钟的奥斯卡获奖短片，它的时间跨度就长达几天。在这部短片中，一个法国小男孩疯狂地喜欢上了他父母为周末晚餐而准备的一只小公鸡。于是，他骗他的父母说这只鸡是一只母鸡，并从冰箱里偷了一个蛋放在公鸡下面。但是几天后公鸡的打鸣声使这一花招被他的父母识破。担心父母会在周末杀了这只公鸡，小男孩为此终日祈祷。最后，他的父母被

小男孩的诚心所感动，答应让他养下这只小公鸡以作为他的宠物。

这个故事聚焦于一个相对单一的冲突：小男孩想把公鸡作为宠物。但故事时间持续了一个星期而非几个小时。作为生活的一个小片断，影片强调了小男孩左右为难的困境，以及他试图解决问题的举措。

为了让观众猜不透剧情，我们还可以采用非线性的叙事结构。这种结构可以让我们在叙事时腾挪跳跃，自由无比。影片《黄昏区》那种跳跃性叙事所产生的神秘感对我影响很大。当我自己开始撰写脚本时，我一下子便想到应该采用非线性的结构模式。

——詹姆斯·达林

## 一个主角

《误餐》和《公民》的长度都只有11分钟左右。《疯狂的胶水》还不到6分钟。《记忆》和《爱神》稍长一些，分别是15分钟和18分钟。这些短片的时间长度决定了它们只能围绕一个主要人物而展开。《疯狂的胶水》中的妻子、《误餐》中的贵妇人、《公民》中的年轻人、《记忆》中的小男孩和《爱神》的雷蒙德等，他们都是各自故事中的重点人物，故事也主要围绕他们而展开。虽然短片还穿插有丈夫、无家可归男子、霍兹等其他角色，但他们的出场只是因为与主要角色之间具有某种直接的关联，或者是作为主要角色的对立面而存在。对主要角色而言，冲突要么因他们而起，要么因他们而加剧。每一部短片配角虽必不可少，但我们的情感关注点只会落在主角身上。换言之，我们对配角的关注度不可能比得上主角。

只有当短片的时长扩展到30分钟时，同时处理两个主要人物的故事才变得有可能。但前提是这两个主要人物在命运上必须具有很强的关联度。这里一个很好的例子是由艾伦·金斯伯格创作和导演的、名为《青少年》的一部获奖短片。

这部短片设置了两个主要角色：一个因为某科学项目而需要选修一门功课的女生和一个一心想加盟成年队的青少年棒球投掷手。故事将这两人的命运设法纠缠在一起：身为棒球迷的女孩设法让棒球投掷手相信，如果他能跟她学习一种投掷弧线球的技巧，那么他就有可能加盟成年棒球队打比赛。为此，女孩为棒球手专门制订了一个训练计划。在女生的帮助下，棒球手终于能掷出可怕的弧线球并如愿以偿地加入了成年队。然而，女孩却没有通过科目考核。于是，棒球手反过来帮助女孩总结她的投掷训练实验，使女孩最终完成她的科研项目。短片最后，女孩通过了科学项目考试，男孩也顺利加盟了著名的扬基队。

《青少年》虽然设置了两个主角，但两个主角的目标却是相互交融的。每个人努力的方向虽然不一致，但一个人的成功与否直接关系到另一个人的成功：棒球手是因为女孩的帮助才得以加盟成年棒球队的，而女孩能够完成她的科学项目也直接得益于男孩。

我从脚本中了解到故事的基本框架。对我而言，短片中最重要的事是那个妇女被撞、丢了钱包、错过火车和进到餐馆。到了餐馆后，她本来已经坐下，但为了拿叉子，她离开了一会儿，等她回来后却发现一个年轻人正坐在她的位子上。于是，他们不得不分享色拉，接下来就是年轻人起身、取咖啡、回来等。在短片中有一个细节我必须展示出来，即妇女是如何搞错色拉的。这是全片的重点所在。顺着这条线，以后的动作和情节也就水到渠成了。

——亚当·大卫逊

### 人物一致性

短片中的主角必须在行动或目标上始终保持前后一致，否则冲突无法持续。

《爱神》中的雷蒙德义无反顾地想追求凯丽，直到他发现凯丽和他最要好的朋友霍兹已经在谈恋爱；《公民》中的年轻人一直把穿

越边境作为他贯穿全片的唯一行动目标；《记忆》中的小男孩的行动源是投球；《误餐》中的贵妇人同样不放弃对“色拉”的追求。早在2000多年前亚里士多德就在他的《诗学》中建构了“一致性”的戏剧原则。直到今天，这一原则仍呈现出旺盛的生命力。

与此类似，作为主角的对手也必须是一位“够级别”的对手，即在脚本创作中必须注意让对手的行为与目标也保持前后一致。虽然故事中主角肯定能最终战胜困难并获得生存，但如果对手比主角还强大，观众则会更加关心主角能否战胜对手。如果主角成功了，那么这种胜利感会让观众更加满意。在《公民》中，母亲和边境巡逻队始终作为有价值的对手而存在。

### 简化背景故事

背景是什么呢？通俗地讲，它就是有关主角过去的一些信息或经历。缺乏必要的背景，主角的行为动机往往会让人难于理解。但是在短片中背景的介绍必须快速而高效。这是因为长片可以有30~40分钟的时间篇幅来介绍主角的过去，而短片则只有短短的几分钟。

《误餐》中的主角——贵妇人的身份是通过她的服饰、手提包和举止而体现出来：她是一个有钱人，急着赶回她的郊区别墅去。她对中央车站的人群的不屑之情溢于言表，这为她后来对“偷”了她午餐的年轻人的反应打下了伏笔。而《记忆》中的小男孩在影片伊始便以害怕黑暗森林这一面目出现。我们并不需要了解他的过去，因为他的过去与剧情无关。《疯狂的胶水》里的孤独妻子一直在为挽救她的婚姻而苦苦挣扎，作为观众，我们仅需了解到这一点就已经足够了。短片《公民》也同样如此：年轻人不甘早已规划好的命运而宁愿用生命去冒险。《爱神》中，雷蒙德一出场就向观众宣告他想在上帝的帮助下赢得凯丽的芳心。总而言之，对这些主角的过多介绍并不能帮助我们加深对影片剩余部分的理解。

如果在故事开头确实需要让观众了解比

较多的有关主角的基本信息，否则就不足以理解全片的话，那么最聪明的做法就是干脆将背景整合到故事主体中去，使之成为故事的一部分。

### 内心活动与外在行为动作

要表现人物的内心活动，对短片摄制而言确实是个不小的挑战，因为短片是视觉的而非文字的。一个可行的办法就是通过人物的动作和对话使之外化，《疯狂的胶水》《误餐》等短片即是如此。比如，《疯狂的胶水》中的妻子用黏纸片的动作来表达她试图修复她那已经破碎的婚姻，《误餐》中的贵妇人的刻板偏见则通过她对来自一个衣着整洁的黑人的帮助的拒绝这一动作而展露无余。这些故事都是先将他们各自的主角置于某种意想不到的境地，然后用明显的外在动作告诉我们他们是谁。像《记忆》中的小男孩，自认为他很软弱，没有前途，但一旦有机会练习保龄球、得到信任，他立即向自己和观众展示了他的潜能。

### 避免过多的“口水”

如果短片里对白过多而动作过少的话，那就变成广播或话剧了。电影总是离不开动作，人物的内心也需要借助动作得以表现。对观众而言，一部好片子应该是去掉声音后还能基本明白故事的大概。行规里常说的一句话就是：“要表演而不要讲述。”《疯狂的胶水》几乎没有对白；《误餐》只有几句意味深长的对白；《公民》中的年轻人几乎就没说过话——他用甘愿付出生命代价的冒险行为向观众深刻地表明了他对自由的向往和追求。

对白的存在在某种程度上可以支持动作、解释人物、促进我们对画面的理解欣赏。但如果是将话剧改编为脚本，我们可能就要对话剧动“大手术”了——要么重新设计动作与行为以替代大段的对白，要么另起炉灶，创造舞台上并不存在的视觉元素。纪录片也应该寻求视

觉上看得到的行动，而不要过分依赖一个接一个的采访。一句话，视觉应该是口头讲述的有力补充。

### 画面优于话语

用视觉讲故事，最重要的一条规律就是：能用画面表现的就尽量不要使用语言。许多初学者总是错误地认为必须用对白来推进故事，但作为导演，首先要明白，在银幕上演员的表情本身就是对白的一部分。一个处置得当的特写可能比一句话甚至一段话所起的作用还要大得多。换言之，画面发出的“声音”要大过任何言语。对白可以推动情节发展，但它绝不能替代情节发展。同理，使用言语可以促进但绝不能替代画面。

电影首先是展示，其次才是讲述。一部真正好的电影，即便它的对白用的全是外语，看完之后也应该让人明白个八九不离十。

——亚历山大·麦肯德里克，导演与编剧  
代表作：《成功的滋味》《白衣男士》

编剧总觉得需要把所有的东西都加到脚本里，所以脚本总是一改再改、一拖再拖。但对导演而言，他的工作就是给脚本“减肥”，即删除掉一些不必要的对白和动作。在《误餐》一片的结局处，最初的脚本是这样的：贵妇人在经历了色拉事件之后赶往火车站，然而在去火车站的路上无家可归者继续对她搭讪。于是她忍不住对他说：“去找份工作吧！”因为脚本是这样写的，所以这一场景也照样拍摄了。不过在影片剪辑过程中它被砍掉了。于是实际电影中便成了这样一种结局：虽然无家可归者对她说个不停，但她完全无视他的存在。为什么做这样的处理呢？或许对导演而言，举止上流露出来的蔑视态度要比直接说出“去找份工作吧”之类的话语要有说服力得多。因为对无家可归者喋喋不休的话语的回应至少表明她还是注意到他的存在；而对其完全置之不理，则说明她完全没把他的存在当作一回事。在《爱神》中，最重要的

剧情转折处也没有使用一句对白。当雷蒙德看到他爱慕多年的女孩已成为他最好朋友霍兹的恋人时，雷蒙德一句话也没说，坦然接受了这样一种命运安排，因为他扮演的就是“爱神”。

## 脚本改编

短片制作者也可以从已有的文本中寻找脚本创意。短篇小说、人生亲历、新闻故事、历史事件、真实事件和杂志文章等都可以成为短片的创意来源。

从电影的发展史看，小说被改编为短片的数量最多。在20世纪30年代的电影制片公司繁荣时期，好莱坞每年要生产600多部电影。为了满足大量的制作需求，电影制片公司只能通过市场的方式来寻求创作题材，其中小说就是最主要的渠道。虽然现在美国的电影制片公司一年的产量没那么多了，但仍然有大约一半的电影改编自其他形式的媒介——通常是改编自小说或戏剧。

美国电影艺术与科学学院对改编一直给予极大的荣誉。除了最佳原创剧本之外，奥斯卡的一个重要奖项就是“最佳改编奖”。然而，现实情况是，市场上专门用来介绍脚本改编的书几乎没有。绝大多数创作指南关注的是原创性脚本写作。虽然脚本撰写的一些重要原则是相通的，但要将一个已写好的故事(或真实事件)改编成电影脚本仍需要专门的技巧。

## 为什么要改编

改编的一个显而易见的原因就是，你已经找到了一个好的故事，这个故事启迪和激励着你要将它拍成影片。通常小故事里面已经建构了人物、情节、环境和主题等。你可能为它们深深打动，那么，现在你想做的就是将这种感动转化为电影画面。

你所喜爱的小故事必须具有戏剧化和视觉化表现的潜力。它可能创作于几年前但一直无人知晓(相反，如果是经典名著的话，你可

能对它反而不感兴趣了)。一些改编得好的脚本，其原创故事或书本身并不一定精彩，它们所能提供的或许只是一些引人入胜的情节。圈内奉行的一句格言是，好书总是容易改成滥片(当然它并不总是正确的)。这与人们对经典名著的改编有很高的期望值有关。我们经常听到这样的抱怨：“电影没法跟原著相比。”当然，如果由一位知名作家来操刀改编经典名著的话，情况就大不一样了，影片投资者对他们往往趋之若鹜。

改编的另一个原因是，自己的想法不甚清晰。与在别人已经建构好的故事基础上进行改编相比，将一团乱麻发展为故事脚本无疑更具难度。但这绝不意味着改编已有文本是件容易的事。文学与短片相比是另一种完全不同的媒介，它有它自己的一套创作规律。改编最重要的就是要紧扣原著精神，而不是仅把它做一种媒介形态上的变化处理。在本节，我们将讨论一些策略以帮助你进行改编，如果你认为一个故事值得改编的话。

今天的影片制作鼓励集编剧、导演于一身的电影导演，但同时它又反对让同一个人既编又导，因为这样会让他失去想象的空间。我认为改编时需要在编剧与导演之间存在一定的想象空间。它的存在对短片制作无疑具有重要意义和价值。

——泰提亚·罗森塔尔

## 版权问题

如果你找到一个想要改编的故事、喜剧、杂志文章或视频游戏，第一步要做的就是看看能否取得版权。这一步非常重要，许多影片制作初学者并没有意识到这一点。只有在取得版权之后，你才能往下做后面的工作，否则你的一切努力都将白费(除非你只是用它做一次练习作业，而不是做成公开发行的作品)。

然而，我们建议你在与原著作者或作者代理联系之前还应该做另外一件事，即花时

间通篇仔细阅读以审查它改编成短片的可能性，以及考虑一下可做怎样的改编。这样，如果你有幸能与作者直接接触的话，你就可以将你的想法全盘托出以说服作者授权予你。如果没有足够的钱支付版权费，你也可以把你以前的作品放给他看。记住，你除了收获意见与建议之外什么也不会失去。当然，它还有一个好处，就是将更加坚定你将故事改编为脚本的信心。

### 什么故事适合改编

现在，或许你已经找到了一个喜欢的、并想改编它的小故事，或许你已经对改编它有了几个不错的想法，或许你已经了解短片摄制的方方面面，但故事是否适合缩编成短片仍需要认真审视。很多初学者会把一些长片的制作经验移植到短片的脚本改编之中。实践证明，这种方式并不可行。

因此，拿到原著之后，我们接下来还要学会将原著故事掰开、揉碎以寻找角色、情节和主题之间的关联性。我们首先得认真研读原著故事两三遍，把它印刻在脑海里，然后再问自己这些问题：

- 读了该故事之后你有什么感想？它为什么会打动你？
- 该故事讲述了人的怎样的境况？它是否与你想要的主题一致？
- 能否用一句话概括故事的主要内容？
- 这是关于谁的故事？主角在他的处境中主要的想法是什么？
- 故事中有多少内容是通过内心活动来表达的？
- 主角命运是否有起伏变化？如果有，那么这种起伏变化能否通过外在的行为动作展示出来？

### 发掘情节和角色

为了发掘出故事中的情节(即实际上发生了什么)，最好的方法是去除掉故事当中的对白与独白(即人物角色的内心想法与感觉)，这样就能很好地展示出故事的主线。一旦你将那些不能看、不能听的内容排除掉，那么整个故事还剩下什么呢？那些将事件组合为整体的一个个单一行为还在不在？人物角色还在用内心思考问题吗？还有没有冲突？还是不是有开端、发展和结局？

《记忆》讲述的是一个年轻人在幽暗森林里度过一天一夜而长大成人的故事，之前他的父亲一直认为他过于懦弱。在森林里，年轻人遇到了一位长者，长者在教他如何投球的同时也教他如何面对困难。长者告诉年轻人，在他赢得一次重要比赛时他的妻子却在意外中死亡，这让他一度丧失生活信心，但后来他挺了过来。年轻人第二天被他父亲开车接走了，再过了若干年，年轻人带着他自己的儿子又来到这片森林。年轻人希望他的儿子同样能在这里接受成人洗礼。

像《误餐》中的贵妇人、《疯狂的胶水》中的妻子、《公民》中的年轻人、《爱神》中的雷蒙德等人物个性都是通过他们的言行举止而得以展现的。他们的行为代表了他们的内心世界。

在《疯狂的胶水》中，备受挫折的妻子想重新恢复与丈夫的关系，而此时她丈夫正与另外一个女人打得火热。于是，她将自己粘到天花板上。正是这一行为为故事与主角做了很好的阐释。然而，原著与影片之间在结构上却存在着一点微妙的差异：原著是借丈夫的视角来讲述的，短片中泰提亚改变了视角，以妻子的视角来呈现。于是，影片便变成了关于妻子的事。

### 疯狂的胶水

作者：伊特加·凯雷特

她说：“别碰它。”

我问道：“这是什么？”

她回答道：“胶水，一种特别的胶水，最好的那种。”

“买它来干什么？”

“我需要，”她说，“这里很多东西都要用到胶水。”

“没东西要用胶水，”我说，“我倒想知道你为什么买这东西。”

“和我嫁给你是同样的原因。”她喃喃地说，“我想用它帮我回到过去。”

我不想吵架，所以我没继续追问，她也没再说什么。

“这胶水好在哪里？”我问道。她把包装盒上的图片指给我看，图片上一个家伙倒挂在天花板上。

“胶水不可能真的能把人粘得那么牢。”我说，“他们只不过把图片倒置而已。如果能在地板上放一盏灯倒会更逼真些。”我从她手中拿过盒子并扫了一眼。“这，看看这扇窗，他们甚至连窗帘都懒得挂。他们只不过倒置了图片。如果这家伙真的站在天花板上的话，看。”我继续说，并指着窗户，但她看也没看。

“八点了。”我说，“我得走了。”我拿起公文包并亲了一下她的脸颊。“我可能会晚点回来，我得工作到……”

“整个晚上。”她说，“是的，我知道。”

我在办公室给艾比打了个电话。

“今天没办法了。”我说，“我得早点回家。”

“为什么？”艾比问道，“发生了什么事？”

“没……我的意思是，可能，我想她在怀疑什么。”

长时间的沉默。我能听到艾比在另一端的呼吸声。

“我不明白你为什么还跟她在一起。”艾比低泣道，“你们俩不用再做什么。你也不用再吵架了。我真是难以理解。”又是一阵沉默，然后她重复道：“我希望我能明白。”说到这里的时候她哭了。

“对不起，对不起，艾比。听，好像有人进

来了。”我撒了一个小谎，“我必须挂了。我明天再打电话给你。我保证，明天我将把所有情况都跟你说。”

我早早地回了家。一进门我说了一声“嗨”，但没人在家。每个房间我都找了一遍，但还是没发现她。在厨房的餐桌上我发现了一管胶水，里面空空如也。我想移一下椅子好坐下来，但它纹丝没动。我又试了一次，还是没动。哦，她把椅子粘到地板上了。天啊，冰箱也打不开。她居然把冰箱也粘住了。我不明白发生了什么，她怎么会做这等傻事？我不知道她现在在哪里。我打算到卧室给她妈妈打电话。但听筒也拿不起来，被她用胶水给粘住了。我狠狠地踢了一脚桌子，几乎把我的脚趾给踢伤了，但桌子纹丝不动。

这时我突然听到她的笑声。笑声来自我头顶某个地方。哦，她在那，光着脚倒立在天花板上。

我惊讶地张开了嘴。我不由自主地问道：“天呀……你疯了吗？”

她什么也没说，只是笑。她的笑声很狂野，特别是倒立的时候，她的嘴唇仿佛是声音的重力压迫它们张开。

“别急，我会把你弄下来的。”我一边说一边冲向书架，飞快地抓起几本最厚的书，然后把它们层叠起来，并爬到书顶上。

“可能会弄出点小伤。”我说道，并尽力保持平衡。她仍然不停地笑。我使劲地推她，但什么也没发生。我只好小心翼翼地又爬下来。

“别担心。”我说，“我去找邻居借一下工具。我就去隔壁家，找他们帮忙。”

“没事的。”她笑道，“我哪也不去。”

我也笑了。她是如此美丽却又如此不协调地倒挂在天花板上。她的长发飘散开来，她的乳房从T恤中露出，呈水滴状。太漂亮了，我爬回“书梯”顶端，亲吻她。我很享受她的舌吻。“书梯”在我脚下倒塌了，但我飘浮在半空中，悬挂在她的唇上。

(米里亚姆·谢列辛格翻译)

有时候你想改编的故事可能同时包含几个角色，但缺乏一个主要角色。在雷蒙德·卡夫的小说《真的很遥远吗》中，一位处于财务困境的男子终日闭门不出，而他的妻子正打算卖掉他们的汽车，孩子们也跟外公外婆走了。此时家里虽然没发生什么事，但男子却坐在家中不停地喝酒，脑海里混乱地回忆着他们家是如何陷入如今地步的。故事中卖车的行为和情节发生在别处，但通过电话他一直了解和掌握着整个卖车过程。然而，小说的大部分内容是男子一边等他的妻子回来，一边与自己的内心思想和感觉作交流。虽然从写作的角度看，这是一个关于丈夫的故事，因为整个世界是通过他的眼睛而观察的，但实际上妻子才是整个故事中唯一的主角。

### 内心思想的外化

卡夫的小说至少说明了一个问题，即文学与其他艺术形式相比，一个重要区别就在于文学能够充分挖掘人物的内心冲突和表现人的生存境遇。在《真的很遥远吗》中，当男子不断地思索过去的时候，是大量的文字描写揭示了他的内心思想。虽然实际上什么也没发生，但华美的词藻和独特的写作风格使我们深陷其中，不能自拔。然而，在电影中，我们的主要信息应该来自角色的行为而非他们的思考。如果我们将卡夫的小说拍成短片的话，我们将可能要花15分钟的时间观看一个消沉、不值得同情的男人坐在房间里喝酒、胡思乱想，与此同时，他的妻子正绝望地试图卖掉汽车以暂时缓解家庭财政危机。

写作这类需要寻求内心思想外化以适应短片视觉表现的故事的代表人物是欧·亨利——美国伟大的短篇小说作家。欧·亨利的短篇小说以机智和多彩的人物而著称，并且他的小说大多有一个意想不到的结尾。因此，当一部小说有一个意想不到的结尾时，人们都会用“欧·亨利式的结尾”这样的说法来赞誉。欧·亨利的许多小说故事背景都发生在纽约，并且大多以普通人为描写对象：职员、警察、服务生等。初学者可以选取他的一些短篇小说进行改编，或者借鉴故事片《锦绣人生》的

一些改编技巧，因为这部故事片正是改编自欧·亨利的5个小故事。以下是《锦绣人生》中两个小故事的故事梗概。

“麦琪的礼物”讲述了一对年轻夫妻生活拮据，但又不顾一切地想给对方买圣诞礼物的故事。在吉姆不知情的情况下，德拉卖掉了她最珍贵的东西——漂亮的长发——以给吉姆的金怀表配上一根铂金表链；与此同时，在没告诉德拉的情况下，吉姆也卖掉了他的珍爱——金怀表——以给德拉的长发送上一把珠宝梳子。

“红毛酋长的赎金”讲述了两个绑匪绑架了一个10岁小男孩以勒索赎金的故事。但故事中的小男孩是如此令人讨厌，以至于两个绝望的绑匪最终反而付给男孩父亲250美元以求他把男孩接回去。

### 戏剧性期望

人们质疑戏剧性期望。他们怀疑戏剧性期望是不是适合于短片形态。仅仅在6~30分钟的时间内，你就指望人们相信你的故事人物能作出一次人生重要抉择？《记忆》中的年轻人能一夜之间就长大成人？《误餐》中的贵妇人能放弃偏见吃下色拉？或者《公民》中的年轻人能最终穿越边境？雷蒙德能很快说服凯丽转而爱他？这些目标都相对比较简单，有12分钟的时间足以解决问题。但我们能指望在短短的12分钟时间内贵妇人就能完全改变她对无家可归者的态度吗？肯定行不通。实际上，当她离开餐馆时，她完全无视无家可归者乞讨零钱的请求。等她上了火车后，她才完全崩溃。这并不是说人生转变就一定不会发生，而是说，这种转变在短片中往往是比较细微的而非大刀阔斧式的。

#### 学 生

短片初学者总是热切地想让人们对他们的才华留下深刻印象。因此，他们倾向于在短片中塞入过多的东西，甚至想把一部长片的内容压缩进10分钟的短片中。应该拒绝这种诱惑。

### 进一步细化要改编的脚本

你可能已经仔细地分析了你的故事或脚

本。如果脚本符合我们在本章列出来的要求的话，那么寻找合适的导演就应该提上议事日程了。不过在这之前还是应该再确定一下：故事真的适合拍摄为短片吗？你所钟爱的故事可能文采极好，但它能不能满足改编为电影故事的戏剧性要求？

如果确定无误，那么现在就可以进入精细改编阶段了。你与编剧的创造力直接取决于故事本身。泰提亚·罗森塔尔改编故事的一个特点就是，除了变换故事的视角外，其他方面基本不动。在罗森塔尔的短片《疯狂的胶水》中，妻子是主角，她面临婚姻危机，于是决定采取行动以挽救婚姻。但如果直接使用卡夫的原著，不对它做任何改编的话，我怀疑拍摄的工作量将会大得多。以下将为初学者提供一些改编的基本原则以作参考。

### 改编的基本原则

电影和文学是两种不同的媒介，它们不可能相互取代。一方面，电影不可能在开拓人物内心世界方面超越文学；另一方面，电影却能提供文学所不具备的生动画面(以及具有创造性的声音)。“一图胜千言”，在一些情况下，摄像机同样有能力进入人物的精神世界，解读其真正的意图，并且伴随着人物对白，即便那些没有直接说出来的潜台词通常也比单纯的文字要有意义得多。改编过程中，以下基本原则可供参考：

- 寻找故事的主干脉络；
- 了解故事发生的季节、环境和人物行为，注意其可行性；
- 确保掌握了故事的本质或精神内涵；
- 要不要做大范围的改动；
- 简化情节；
- 变成你自己的故事。

短故事可以是对话式的，时间跨度可以是几十年，里面可能有许多人物，每个人的目标也不尽相同。但短片应更多地关注时间(尽可能地短)、关注地点(尽可能压缩外景拍摄场地)、关注情节(最好一根主线)。《误餐》的故事时间跨度顶多只有一个小时。《记忆》是一

整天。《疯狂的胶水》是两天多一点。在这些短片中，大多只有一个主角、一个目标和一两个场景。只有《公民》的时间框架涉及两个行为：一是体能测试，大概只有几分钟；二是主角穿越边境，大约耗费了一天一夜的时间。

可能改编最大的障碍就是你总想忠实于原著，尽可能地维持原著的结构，甚至连对白也不想做任何改变。这是正常的，但这样做将肯定不会是好的改编。

短片的目标是创造全新的影视作品，而不是照搬其他媒介的内容。换言之，你是要做最好的电影，改编过程中只要保持原著的精神内涵就可以了，至于形式，完全可以千变万化。因此，改编中最笨拙的做法就是原封不动地照搬原著。从中得到的教训就是：应该围绕主角去发掘素材。

### 真实故事和事件的改编

如果你有真实故事的改编权，或者你想将你、你的朋友、你的家人身上发生的事件改编为脚本，那么，改编的基本原则实际上与文学作品是一样的。

不要被所谓的“这是真实的事件”这一类概念所误导。马克·吐温曾说过：“真实的就为什么不能比虚构的更奇特呢？虚构，毕竟还得考虑可能性。”而现实生活中的事情往往是随意的、独特的和不可预期的。将那些真实的事件做戏剧化加工正是艺术家们的工作。

我们可以以某一事件为跳板来塑造人物。就像吉姆·泰勒用幽暗森林的通宵经历这样一个可能发生在我们任何一个人身上的事件来探讨孩子们的内心恐惧。如果你想在影片中表达什么，就一定要能洞察事件的本质。或者说，你必须清楚这件事对你意味着什么？它对生活揭示的真实度有多少？若将事件上升到令人信服的真实层面，你又能做些什么？

### 合法性

#### 版权和改编权(已有故事)

短片为了从商业销售和租赁中获利，就必

须购买原著版权，即便在网络上播出也是如此。版权能使你拥有对短片的完全控制权。一个家喻户晓的故事对一位预算有限的制片人而言，购买版权的费用即便不是非常昂贵，也足够受的。

要使用别人的东西，甚至是拍摄人物传记，都必须获得许可，除非此人是公共领域中的公众人物(如麦当娜、汤姆·克鲁斯等)。如果你在新闻报道中读到某个不同寻常的人的事迹，同样要在征得当事人的同意后才能改编。如果这篇报道是独家新闻的话，你甚至还要征得文章作者的同意。

在找到你所中意的故事之后，为了能在短片中改编它，应该与故事作者就版权问题作法律上的协调。可以通过出版社与作者或作者的代理人、律师取得联系。如果作者已经死亡的话，仍会有代理人或律师来替他打理版权问题。当然，如果你与作者之间有私交的话，绕开出版社、代理人或律师而与作者直接协商版权也未尝不可。这种方法也可以在作者的代理人直接拒绝制片人的版权请求之后试着使用。

任何情况下都不要想当然。你以为拿不到故事的版权，但如果不向故事作者提出版权请求，你怎么会知道呢？没有尝试，就没有收获。这一哲理同样适用于影片制作。

如果作品是关于公共事件或者作者死亡了70年以后，那么就不存在版权问题，而可以免费使用了，比如伊索寓言、狄更斯小说或来自圣经的故事等。如果不能确定作品是不是关于公共事件的，还有一个方法就是可以直接写信向版权局查询。

我们非常注意版权问题。以《疯狂的胶水》为例，为了确保学生们有权改编他的小故事，作者艾特加·克里特与拥有他那些故事版权的出版商之间就曾进行过专门的磋商。因为涉及金钱问题，所以事情就有点复杂。好在我最终获得了作者的口头授权。如果让他给我签署一个书面授权，当然会更正规一些，但没关系，艾特加·克里特先生是一位非常值得信赖的人。

——泰提亚·罗森塔尔

## 非商业用途版权/短片节版权购买

完成制作后，学生和初学者可以试着先在短片节、巡展会上播映他们的作品。这可以为他们今后通过职业道路的一个跳板。在短片节上获奖并不认为是商业行为，它反而能为你与原著作者的经理人商讨以获取非商业许可或参展许可带来一定的便利。这种许可要比商业的版权更容易得到，而且也更便宜——有时甚至是免费的。然而，尽管如此，我们还是建议你争取完全的版权许可，并且在参展许可协议上专门列出版权费用。这样，如果有发行商对你的影片感兴趣的话，你就能够准确了解你的许可费用的预算应该是多少了。

## 原创脚本版权购买

与购买故事版权进行脚本改编相反的是直接为短片写作原创脚本。制片人如果已经找好了原创脚本而且你也确实觉得不错的话，你还是应该与原创脚本的作者商谈版权事宜，即便版权费用只需1块钱。书面协议必不可少，它能使整个制作取得合法资格。这样的协议能在今后的作品所有权和利润分成等问题上保护你免除麻烦。

## 脚本版权申请

版权法可以保护你的故事脚本创意免受侵权伤害。不过要注意版权保护都有一个时间期限。如果有人在你申请了版权之后提出同样的短片制作计划，你可以依此向他发出版权侵权的声明。但是版权法并不保护思想，它只保护“以某种有形的形态表达出来的创意”。这意味着方案、大纲、剧本是受保护的，但方案、大纲、剧本背后的想法则不受保护。你的脚本创意表达得越充分，受到的法律保护也越多。比如一个完整的脚本就比一个简明的方案要受到更多的版权保护。另外，除非脚本故事发生了根本性的变化，否则版权只能注册一次。

在申请版权的时候最好采用美国编剧协会的标准脚本格式。这样做的目的并不是用于保

护你的法律权利，而是为了帮助你方便地查找和追溯脚本的历史档案。封面一定要印上美国编剧协会颁发给脚本的注册号，并尽可能地标注一些重要信息，如姓名、地址、电话、电子邮箱和代理人(如果有的话)等。

任何人都可以向美国编剧协会申请脚本注册并且费用很低(大约30美元)。接到申请后，美国编剧协会将会给脚本颁发一个注册号。自此刻起，除非你自己，任何人都不能撤销这个脚本。网上就可以办理整个注册流程，美国编剧协会的网址是[www.gwawregistry.com](http://www.gwawregistry.com)。

为了从国会图书馆取得版权许可，你可以从版权局的网站上下载申请表格，具体网址是[www.copyright.gov/forms](http://www.copyright.gov/forms)。表格的样式比较多，不同类型的作品应使用不同的表格。

纪录片制片人必须考虑和保护被拍摄对象的各种权利。有关历史人物和公众人物的选题或许不用理会这一要求，但如果是有关个人的选题，就必须与被采访对象签署一份发行许可文件。

## 合作

### 与编剧合作

一些制片人可以自己写脚本，但另一些可能不会。对那些不擅长写脚本的制片人而言，就必须去找个专门的编剧来帮你将想法落实到纸面上了。这时，你要么成为一个共同编剧，要么就得扮演一个脚本审查人的角色。除非真的对自己的写作能力非常有自信，否则，大多数制片人还是选择后者。两个有创意的人之间的对话能有效激发脚本创作的活力，讨论中达成的共识也将让脚本在总体上更加完满。

在此过程中，制片人将要与许多不同类型的创意人打交道。没有人完全一样。要想成为一个好制片人，就得学会如何将这些人的天才创意整合为一个最佳方案。编剧便是这些人中你必须首先接触的。

在与编剧共同完成脚本创意阶段，不论是来自编剧的还是你的创意，只要形成了统一的意见，就应该及时把它记录到备忘录上以免忘

记。一旦脚本送到了导演手里，制片人的职责便转换为对导演与编剧之间的合作的监控(如果导演不打算单独重写脚本的话)。

### 脚本重写

“写作就是一个不断推倒重来的过程”，这句话对脚本写作真可谓至理名言。任何脚本故事都要经历这么一个不断重写的阶段。它们像智力拼图一样，必须不断拼凑直到最后每个部分互相适合构成整体。这一过程的最终目标是在各元素之间寻求恰当的平衡。每一稿方案都要能解决隐藏在前一稿中的问题。

有过脚本创作经验的人都知道，创作一个优秀脚本必须耗费时间，并要有足够的耐性和牺牲精神。但关键还在于你必须在着手拍摄之前将最合适的脚本确定下来。不要指望进入热火朝天的制作阶段后还能有时间去完善脚本。但在这之前，你还来得及，所以要赶快完成。

真的要不断对脚本修修补补。人们看到的只是已完成的脚本，但看不到我为此在背后所做的一切。比如，当我的主角将飞镖投向他的朋友时，人们可能会问，“他为什么要这样做？”如果结尾没有结束感的话，影片也就没有说服力了。因此，在片尾我用爱的飞镖来让配角坠入与凯丽的爱恋之中，它也符合了主角的矛盾性格。

——卢克·马西尼

### 脚本与预算的关系

募集资金的时候，制片人需要有一个能反映完成脚本摄制的精确预算。脚本如有变化，必然会影响整个摄制进程，也必然会影响预算。例如，编剧让两个角色在拥挤的餐厅交流，那么拍摄这一场景时就必须考虑到需要聘用大量的群众演员。制片人看着脚本不禁要问自己：“我要到哪去聘请这50位群众演员？是不是还要增加化妆师？这些人的服装要到哪里去弄？集合地点、餐饮怎么解决？由此要增加多少成本？”

只有了解了预算将制约着摄制进程，制

片人才会真正懂得高效管理和开源节流的重要性。还以上面的情形为例，如果不想在情节方面作出牺牲，制片人就得想办法用露天餐桌来替代原来拥挤的餐馆，因为这样规模变小了，费用也将大大降低。一言以蔽之，制片人应该在前期准备时就找好替代方案，而不是等到开拍了才手忙脚乱。

但有时候在某些原则性问题上却不能作出让步，因为它可能会直接影响影片效果。以《误餐》为例，尽管租用中央车站作为拍摄场景费用非常昂贵，但摄制组还是在这里安排了两天的拍摄日程。因为如果将拍摄场地改到斯坦福火车站的话，整个影片的效果将大打折扣。

## 导演

### 指导或执行脚本改编

当脚本进入精细改编阶段，制片人就要考虑把导演引入创作团队了(除非导演已经身兼编剧)。制片人挑选的导演应该具备判别素材能否转化为戏剧潜力的直觉，还要能理解甚至补充制片人的想法。作为导演，这一阶段的主要职责就是引领脚本通过定稿这最后一关。这期间导演必须亲自指导脚本的修改，尽可能地完善脚本，使制片人能专心融资和做前期的准备工作。

导演拥有挑选演员、组建创作班底、确定拍摄场地和决定视觉风格等方面的绝对权力。正是通过作出种种创造性的决定，导演将在整个项目上烙下他个人的风格印记。导演还应该有能力将整个项目连为一体而不是各自为阵，一盘散沙。然而，在脚本撰写阶段导演工作的重中之重还是脚本。无论是创作还是修改亦或与编剧进行合作，导演都应在脚本中体现他自己的个人风格。只有这样，他才能确保最终定稿将在力所能及的范围内是最好的脚本。毕竟，只有值得讲的故事才值得去把它讲好。

### 与编剧合作

如果制片人和编剧已经完成了脚本初稿的

话，接下来就要作出几个重要决定了。首先是导演可以全面接替脚本完善的工作，或者将脚本完善工作交由另一位编剧来完成。其次是编剧在交付了脚本初稿并领取了相关报酬后，制片人有权终止与该编剧的合作关系，并有权引入导演对脚本进行修改。不过，如果脚本各方面都令人满意、不需要做任何改动的话，导演也可以与该编剧选择继续合作以完成接下来的工作。这种合作非常有意义和有必要。当然，这种合作还取决于剩余的工作量的多少，以及导演与编剧相处的关系如何。如果导演觉得跟编剧合不来，他也可以自己独立完成剩余工作或另找编剧合作。

总而言之，这一阶段编剧已经完成基本使命，项目的进程接下来将由导演主导。不过对制片人而言，仍有理由期望导演与编剧之间有良好的沟通与合作，因为只有这样，项目才能做得最好。

## 学生

根据我们的经验，学生总想自己写脚本。他们总认为如果不是出自他们之手也就不是“他们的故事”。然而，许多学生项目的失败，最主要原因还在于脚本问题而非导演问题。一个项目中有编剧，有导演，也有同时身兼编剧和导演的，但不管担当何职，最重要的是要清醒地认识到你的天分到底在哪里。在电影行业，导演通常不自己写脚本，并且在一个项目里可能要同时和几个编剧合作。因此，作为学习短片制作的学生也要学会如何与编剧打交道。

### 作为故事讲述者的导演

导演必须评估故事讲述的方式是否得当，譬如它是不是能最恰当地表现出故事的主题和思想？如果不是，那么就必须与编剧一道或者单独地以他自己所熟悉的故事讲述方式来修改脚本。这种修改可以是一种小幅度的修改(对对白的润色)，也可以是一种大范围的修改(重新建构故事)。

除了故事内容和结构,任何细小因素的改动与变化都会影响最终的脚本。某个场景、演员表演,甚至彩排过程中的某件事都有可能引发导演对脚本的思考。比如在巡视外景拍摄场地时,导演完全有可能根据该地风貌特征而重写有关这一场景的内容,甚至是整个故事。导演还可以在听完演员的对白朗读之后决定重新塑造角色性格以迎合该演员的特质。有些导演总会在彩排时才最后确定人物的性格,也会在彩排时调整对白,以使每个角色的话语尽可能地自然,以符合他的身份。

### 朗读

当脚本越接近于完稿阶段,导演就越需要通过大声朗读来检验听觉内容。写在纸上是一回事,听人大声朗读或者在导演的指导下由演员来表演完全是另外一回事。导演和演员在这一过程中需要及时发现语言是否通顺,是否符合口语化表达,话语是多了还是少了,以及字里行间是否能传达出足够的潜台词以切中要害。

所谓“日久生惫心”,在参与摄制项目久了之后你会越来越受脚本的束缚,因为你对它太熟悉了。故事总是会不自觉地浮现在你的脑海里,这会使你误以为观众对角色的了解也和你一样多。而实际上导演可以从字里行间做细微的分辨但观众却不行。因此,你必须后撤一步以确定每一场景确实能告诉我们什么,而不是你希望它能告诉我们什么。

### 有关故事的一些问题

**谁是故事主角?**对短片而言,主角最好不要超过一个人。

**他/她在想什么?**角色的行动目标是否清晰?它是不是有形的和独特的?爱、尊重、荣誉都是值得挖掘的目标,但它们能否在20分钟内得到充分展现?

**代价是什么?**对人物角色而言,要得到他们想要的到底有多重要?它对他们到底意味着什么?

**主角的目标能否在15~30分钟内达到或值得相信?**

**主角是不是在每个场戏里都积极追求他的目标?其他角色是积极的还是消极的?**

**冲突是什么?是什么在阻碍主角的追求?有没有设置一个对手?**

**我们在片尾能最终相信主角可以达成他的心愿吗?有没有高潮以令人满足和信赖呢?**

### 场景分析

每一场景是如何:

- 促进故事发展和强化我们对人物及冲突的了解的?
- 与前一场景相衔接的?
- 顺利地引出下一场景(重要的过渡)?
- 发展人物的性格——我们比之前多了解了什么?
- 赋予影片节奏感?
- 改变了人物之间的关系?
- 给出有关人物更多的信息?
- 提供给观众更多的信息?
- 解决主角的戏剧性的需求?

我对如何提高故事的黏合力感到很困惑。在我读电影学院的头几年里,我总是担心我的实景真人电影的拍摄能力,后来我又进入动画专业,目的是训练我在一个更加开放的环境中讲述故事的技巧。

——泰提亚·罗森塔尔

### 分镜头本

经过指导脚本修改或亲自完成脚本修改之后,导演这时应该着手进行分镜头本的创作。分镜头本是对短片内容的一种视觉化呈现。在此之前,最重要的是脚本,但它更多的是停留在强调结构、角色和对白上。美国编剧协会有专门的分镜头本写作格式。通过各种标记和序号,导演可以同制片人、摄像及其他部门人员交流视觉想法。

创作分镜头本的第一步是给每一场戏进行编号(见图4.2),以此确保摄制组仅通过数字代码就能知道每一场戏的内容。这也意味着,脚本完成之后,前期准备工作才真正开始,它包括

编制场景摄制彩条表、预算和摄制日程等。

在此基础上，导演要对脚本作视觉化处理，也就是为每一场戏设计镜头。此时应注意镜头必须能“覆盖”场景。所谓“覆盖”，就是指镜头数量与类型能充分满足导演表现每一场戏的要求。镜头设计还要求导演对脚本进行分解、画面场景平面图和故事板(详情可参见第3章)。

然后导演要在脚本上标示出镜头的基本类型，比如“特写”“远景”“双人镜头”“过肩镜头”等。

分镜头本可以为制片人制订精确的摄制时间表提供参考。摄制组的其他成员也能通过分镜头本了解整个摄制计划。

在制作每一部影片之前，我都要问我自己这样一个关键性问题：它是否能体现出足够的“电影性”？能否带来独特的画面和声音？能否呈现出与众不同的风格？

——简·克劳维特兹

## 短纪录片

纪录片(非虚构叙事)的策划和执行过程可能要耗费几个月，甚至几年，因此必须确保你对该选题有足够的感觉和强烈的表达欲望。在做某个选题之前，你应该多吃一些延伸性研究，以保证它最终能拍成纪录短片。比如，你可以看看相同或相类似题材的影片，了解报纸和杂志中的相关文章，或者做一些预先采访(“全画面纪录电影节”是一个非常好的短纪录片作品集散中心)。

当发现某个选题值得尝试的时候，你还是应该思考以下一些基本问题：

- 此作品对我而言有什么样的意义？
- 它有什么不一般的或令人感兴趣的地方？
- 里面有没有引人注目的人物？
- 它视觉上的特别之处体现在哪里？
- 里面的人物或故事能感人肺腑吗？
- 它在思想内涵上有没有足够的支撑点和说服力？
- 有故事吗？

- 我到底要展示什么呢？
- 为什么要选择这么一个选题？
- 为什么要拍摄它？

虽然是以真实的而非想象的人物或事件为拍摄对象，但纪录片在选题上同样应该具备内在的戏剧价值，就像讲故事一样去吸引观看者的兴趣。这就要求纪录片在叙事的时候同样要将个人或群体的命运放到逆境中去加以表现。不仅如此，它还要求尽可能地用视觉化方式去表现采访，用画面去弥补声音的不足。

我想我一直对“完美”这一概念很感兴趣。我也非常想知道在我们的文化中女性是如何被“一定存在某种完美的身材类型”这一信念所蛊惑的，而实际上这种身材对大多数女性而言是可望而不可即的。我的观点是，完美并没有一个统一标准，它完全因人而异。所谓“完美”只不过是一种奇思妙想。因此，我开始阅读近几十年来有关美丽的大量图书，目的是想找到一个“完美身材类型”的药方。一天我读到了这样一个故事：一个女孩整天忙着追赶潮流，十几年来她的三维不断在改变，原因是每年有关“完美身材”的概念在不断地变化。

——简·克劳维特兹

经验表明，拍摄纪录片前，要先制订一个简略大纲以作为脚本。根据大纲再对每次采访设置一系列有针对性的问题。出镜采访、纪实性拍摄都是纪录片作品的重要视觉构成。

有时候也可以将脚本完整地写出来，甚至可以将你所预期的提问回答也写上。通过写作脚本，你可以对提问做充分准备，这不但有助于主题与构思达成一致，还有助于给导演提供一个明确的采访目标与方向。采访过程中对问题的回答可能与你所期待的大相径庭，但只要主题明确，你大可随机应变，做全方位的挖掘。

许多纪录片制作者，特别是女纪录片制作者，在做了5年至10年的纪录片之后会改行拍故事片。他们会说：“我已经厌倦了

坐等人们说出我想让他们说的话。”但我却乐此不疲，它也是我对纪录片坚守至今的重要原因——你永远不知道人们会在摄像机前说什么，而我恰恰就是喜欢这种不可预知性。

——简·克劳维特兹

根据选题的不同，你设计的问题可以简单，也可以富有刺激性。如果是常规性选题，那么问题可以是有诚意的探讨。如果是挑战性选题，那么问题不妨刺激一些。

我对我 13 个采访对象都追问了同样的 4 个大问题，只不过每个大问题中的小问题有所变化。其中一个问题是：“请从头到脚地描述一下你的身体，尽可能地涉及不同部位。”有的女性会从她们的头发开始，然后不厌其烦地抱怨身体的各个部位；有的女性则从颈部开始，然后直接跳到膝盖。遇到这种情况，我不会再要求她们再去谈论她们的乳房、腰或臀。

无论是特意选择想谈的，还是故意忽略不想谈的，答案实际已经不言自喻，那就是，总有一些身体部位受到恭维，而另一些受到嘲讽。第二个问题是：“如果有机会重新设计你的身体以满足你的完美追求，你希望它变成什么样？”在那时我并没有意识到这两个问题在本质上是相同的。因为让她们重新设计时，她们会说：“我真的讨厌我的肩膀。”这个答案实际上是重复地回答了前面的问题。

——简·克劳维特兹

纪录片的脚本只有在后期制作的时候才能最终定稿。在掌握了大量的视觉和听觉素材的基础上，导演开始渐渐形成短片的剪辑思路。短片的声音部分包括出镜或不出镜采访的同期声、现场音响和可能的旁白。组合好各种声音元素，特别是旁白(如果需要的话)之后，最终的脚本才算真正完成。

## 网络共享

在完善你的短片创意过程中，你可以同时

通过互联网来推进你的项目，比如募集资金，招聘演职人员，或者将其作为作品的发布渠道等。不管你在多大程度上利用它，互联网都是一个很实用的工具。

当你在完善创意的时候，你可以在网站上：

- 为网站注册域名；
- 告示你的摄制计划和网址；
- 征求不同的构思；
- 发布项目进程信息；
- 维护和更新社交媒介(Facebook/Twitter/Tumblr)。

## 指定一名网络主管

网络主管负责项目的网站运营，以往这类人才大多来自广告和媒体行业，现在也可来自网络和软件行业。网络主管还要负责影片品牌的推广，让更多的人了解短片项目，因此他要有良好的客户沟通技能。

网络主管下面要配制几个助手，若预算有限，则最好还是让每个人都成为多面手。比如，图形设计、制作甚至编程都可以让一个人来完成。考虑到现在的大多数年轻人都掌握了网站设计和维护技术，它可能也就不成为问题了。网络主管的助手包括：

- 图形设计员，负责设计和制作交互图形；
- 内容管理员，负责网络内容的架构和运营；
- 视频管理员，负责对视频的再剪辑、压缩和格式转换；
- 程序员，为网站编写程序代码。

以上人员也要经常和摄制组保持密切沟通，了解项目进程，收集和发布项目信息。这些人员在短片制作中将越来越不可或缺。

## 本章要点

- 充分了解短片的特点。如果长片是史诗，那么短片就是俳句。
- 没有好的脚本，也就没有好的作品。
- 好脚本不是写出来的，而是修改出来的。
- 恰当脚本格式将有助于分镜头本的诞生。

# 筹措资金

## 制片人

如果传统上制片人必须扮演一个角色，那么这个角色就是筹款人。制片人要到处找钱拍电影。钱对影片就像血液对人一样重要。事实上，如果没有足够的钱，也就不会有电影。所谓巧妇难为无米之炊便是这个道理。

绝大多数初学者都是抱着浪漫的想法来拍片的，他们思考的重点往往是视觉创意，然而他们不久就会发现大量的时间与精力要用在资金的筹集上。独立影片制作人在筹钱阶段的工作主要是填写拨款申请表、给可能的投资人写信和组织募捐活动。提泰亚·罗森塔尔和简·克劳维特兹整日为资金而奔波；詹姆斯·达林用的是信托基金；卢克·马西尼依靠的是家人和同事的帮忙；亚当·大卫逊和吉姆·泰勒走的是信用卡路线。特别是简，整个筹款过程花了几年时间。

这几年我填写了大量的拨款申请，最后终于在1987年春天得到了第一笔拨款。它来自保尔·罗比森影视基金。当我开拍时我只得到两笔拨款，到后期制作阶段又陆续得到三笔。我认为第一笔拨款最具意义，因为一旦你的影片有东西可以展示，后来的经费就相对容易多了。

——简·克劳维特兹

## 筹款中的基本问题

可以预料，在为短片筹款过程中你将要面对两个基本问题。第一是对投资人的回报有多少或者根本不需要回报。令人奇怪的是后者占了绝大多数。这反过来说明了一个问题，即短片市场在资金上是贫血的。

第二是缺乏经验。你如何说服投资人把钱投给一个从没做过短片的制片人或者导演？特别是当他的影片计划还没完全成型时。换一个角度说，你会愿意出钱雇佣一个从没建过房屋的工程承包人吗？

这是所有开始从事短片创作的新手都绕不过去的两道坎。然而比起有限的市场问题，缺乏经验更加现实或者更让人气馁。这看起来有点像“第22条军规”——“没有经验就找不到工作，但找不到工作也就难于积累经验”。不过天无绝人之路，人们总能找到相应的解决办法。每年，许多缺乏经验但却具有天赋和激情的年轻电影制作人总能说动投资人相信他们的天赋，放心地让他们管理自己的资金。

成功地筹集到资金并没有什么秘诀。在募捐过程中，你常常会被人用异样的目光对待并遭遇无数次拒绝。许多潜在的投资人在说好了(YES)之前肯定要说不(NO)。还有些人会在说好了(YES)之后又反悔。因此，唯有始终热爱你的影片和经年累月地不懈坚持，你才有可能获得成功。

我们拍《误餐》的费用比大多数学生短片都要少。刚开始我估算要1000美元1分钟，但预算达不到这个要求。亚当也不是很有钱，并且他也不想花太多的钱。我最初认为他把整个费用控制在5500美元之内就差不多了。结果超出了预算，因为在后期制作方面用掉了不少钱。他本想聘用一个好的声音剪辑师，得到更好的音乐合成效果。虽然他可以选择不做或廉价地做，但最后他还是自己亲自做了声音的剪辑和合成。

——加斯·斯坦恩《误餐》制片人