

法国128影视手册

128

电影剧本的创作

[法] 多米尼克·帕朗—阿尔捷/著 孟 斯/译

APPROCHE
DU
SCÉNARIO

法国  影视手册

电影剧本的创作

[法]多米尼克·帕朗—阿尔捷/著 孟 斯/译

APPROCHE
DU
SCÉNARIO

 中国电影出版社

图书在版编目(CIP)数据

电影剧本的创作 / (法)帕朗-阿尔捷著;孟斯译.
—北京:中国电影出版社,2006.10
(法国128影视手册)
ISBN 7-106-02419-8

I. 电… II. ①帕…②孟… III. 电影剧本—创作方法 IV. I053.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第108388号

©Armand Colin 2006

图字:01—2005—3248号

策 划:李梦学 古 力

责任编辑:吉晓倩

装帧设计:赵子航

责任校对:逸 风

责任印制:刘继海

电影剧本的创作

[法]多米尼克·帕朗-阿尔捷 / 著 孟斯 / 译

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号)邮编 100013

电话:64296657(总编室) 64216278(发行部)

E-mail: cfpw@edude.net

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2006年12月第1版 2006年12月北京第1次印刷

规 格 开本/850×1168毫米 1/32

印张/2.75 字数/57千字

印 数 1—5000册

书 号 ISBN 7-106-02419-8/I·0607

定 价 10.00元

法国 128 影视手册

出版前言

“法国 128 影视手册”系列丛书是 ARMAND COLIN 公司于本世纪初成功打造的一套涉及电影、电视的实用性手册。该丛书涵盖了影视理论、创作、制作及营销管理技巧等方面的内容，一册一个主题，共 128 页。文字简明扼要，深入浅出，读者对象包括影视爱好者、专业大学学生及影视从业人员。

近年来，随着影视文化产业改革步伐的加快，中国影视业正在努力缩短与国外的差距，越来越多热爱影视艺术的年轻人热切希望学习影视创作及其相关的理论，影视教育日益普及，由此带动了影视专业图书市场的繁荣。

为了适应不同读者层的需求，作为国家级唯一的电影专业出版社，我社从“法国 128 影视手册”系列丛书中慎重选择了六本，引进翻译出版，读者可以从中获得影视基础知识和创作常识。在这套丛书的文字翻译上，我们追求既保持原汁原味又适于中国读者阅读的行文，一改外版影视专业理论图书枯涩难懂的面貌，使之深入浅出、通俗易懂；在图书装帧方面，我社的编辑和设计人员力求在设计上与原著风格保持统一，让读者能更直观地感受国外影视理论图书的风格。总之，我们希望通过这套丛书的翻译出版，给广大读者更开阔的视野，更多的选择，使读者能够轻松开启影视艺术殿堂的大门。

目 录

引言:什么是电影剧本	1
剧本的形式	7
一 剧本是为谁而创作的?	7
二 剧本的形式	15
情节	28
人物	34
一 是情节还是人物?	34
二 如何构建人物?	37
三 如何揭示人物?	42
冲突	45
一 故事的推动力	45
二 如何设置冲突?	50
结构	56
一 结构的管理性特点	56
二 剧本大纲	66
结语	72
片名索引	74

引言：什么是电影剧本

创作是不应该有规程的，如果创作时有章可循，那么提香和韦罗内塞就并不伟大了。

——约翰·拉斯金《艺术评论》

以动词看开始。

曾经有一个时期，编剧很受公众和电影界重视，这段时间对编剧们而言可以说是很幸福的。那是在 20 世纪 30 年代的时候，尽管平日工作繁重，但全家在周末去看电影，已经成为人们的一种习惯，那时候的电影主要是斯巴克、奥朗什、让逊，还有普雷维尔的作品。战后时期，又多了一些新人，比如，波斯特、西居尔和更晚一些的奥迪阿尔。这个时期，剧作家们被公众承认，并且由导演们支付创作费，但是最终，这个数量迅速上升的剧作家群体，成为了制约法国电影发展的主要因素。只有少数的七八位编剧有规律地坚持为法国电影事业而工作，许多人灵感匮乏，每个人只有一个故事可讲，而几乎每个人都是为了出名和获得像奥朗什和波斯特那样的成功才进行创作的。毫不夸张地说，法国每年拍摄的数百部电影，讲的都是雷同的故事。

对编剧的怀疑最终导致了电影史上的“新浪潮”，这个时期强调重建导演在电影制作中的决定性地位，而编剧则失去了他们作为电影作者的地位，这一状态一直延续至今。

可是,无论如何,我们都有必要重新对这个在电影行业中重要却有争议的复杂问题进行澄清,以免它在我们年轻的编剧进行职业选择的时候产生负面的影响。

新浪潮,树立了导演在电影制作中的真正的“作者”的地位,从那时起,“作者”这个词语就失去了它曾经作为“创作者”的含义,而演变成为把剧本或是对白呈现出来的人,也就是导演。于是“作者”可以是导演,他是对电影进行艺术创作的人,而不必是电影剧本的创作者。但是,之后“作者”又演变成了一个混合的身份——编剧兼导演,即编导,既进行剧本的创作又把剧本搬上银幕。“编导”并不是一个新的职业,但却是一个重要的新名词,在这个词中,编剧又重新和“作者”连在了一起,一个编导可以说是作品的“作者”。

事实上,这种名词意思的变化离不开词语运用的时代背景,但是这种演变也必然会产生一系列后果很难衡量的问题。比如,现在我们许多年轻的法国电影爱好者都用法国的电影思维来看美国电影,认为美国电影的“作者”应该是其导演兼编剧,他们认为约翰·福特、弗兰克·卡普拉、阿尔弗雷德·希区柯克、霍华德·霍克斯、罗伯特·阿尔德里奇,以及拉乌尔·沃尔什,是导演同时也是编剧,但实际上并不是。这些美国电影的前辈,从不自己创作剧本,而是把剧本搬上银幕的导演,但与此同时,美国电影中又不乏我们定义里的导演兼编剧(编导),奥逊·威尔斯、伍迪·艾伦、艾伦·鲁道夫、约翰·卡萨维茨和最近的昆廷·塔伦蒂诺,不单是导演,也是电影剧本的大家。

词意的变迁所引来的导演、编剧和创作者这三个概念边界的模糊,会同时带来职业定位和职业功能的混淆,这是更加危险的。编剧已经不能作为一个完整的职业而存在

了，它已经变得十分平常，对于年轻的电影从业者来说，他们要努力成为的是编导。在这里，我们不能说这样的努力是徒劳的，因为法国的当代电影就是建立在这样的职业概念之上的，但是这样的定位会使得一些矛盾和危机通过某些方式显现出来：

(1) 导演和编剧合一意味着一个人可以同时兼任两种职能，但在真正的实践中并不是这样的。事实上，编剧和导演是两个完全不同的职业。编剧必须使一个人物达到在心理特点、生理特征和(电影)技术上的完全统一。而导演的职责则像是乐团的指挥，心理治疗师，技术总监兼演员兼剧作家。导演会不断在头脑中演练符合剧本的准确场景，然后在现实中展现出来。因此，导演要时刻铭记自己职业的初衷，创作的初衷是所有作品的根基，编剧要求的素质和创作动机又是另外一些了。

(2) 导演和编剧合一又造成了对于编剧这个职业在功能和作用上的低估。的确，借助于电影技术(比如说胶片)，把编剧的作品效果鲜明地呈现出来的人是导演。但是，我们并不能因为编剧所创作的文字篇章通过电影手段的呈现而消失了，就低估编剧的作用。就像剧本在话剧中有着重要的地位一样，在电影中编剧所创作的剧本也应当被提升到首要和整体性的位置，尽管在电影中剧本经常会被导演进行技术性的改编(台本)，经常更改对白。在话剧中，导演的地位很重要，但是相比之下编剧的地位要重要得多。

(3) 最后，导演和编剧合一使对剧本本身的关注下降，特别是在创作时期。现实中，导演们通常喜欢在拍摄过程中对剧本里的问题直接进行解决，而不是通过对剧本本身进行重写。不过这一现实也要求编剧在创作过程中严格遵循规定的格式。

对于编剧作用的低估不单纯是因为导演和编剧合一，一些外部因素，比如经济因素和政治因素也在其中起着作用：

一方面，拿视听传播产业来说，虽然在其发展过程中有着逐渐重视剧本的趋势，但他们却没有意识到编剧所起的作用。剧本是全剧的根本，它要求被处理得十分精细，但是业界对编剧却没有严格的要求。于是，剧本和它的创作者之间的差距形成了。这种情况在电视业尤其明显，最终产生了许多负面影响。比如必须要对编剧的剧本在形式上进行再次修改。更加奇怪的是，法国电视业逐渐形成了美国的泰勒^①制管理体系，这种趋势又引起了许多电视编剧的不满。

另一方面，法国电影界越来越倾向于以导演而不是编剧的名望来提升电影的知名度，编剧日渐不受重视，除非，如上所述，电影是他自编自导的。

这种情况的形成当然有编剧自己的原因，他们不愿意或者是不敢去挑战已经形成的体制，在他们看来这样的体制是不可扭转的和永恒不变的。但是，为什么要创作一部电影反而要由别人来拍摄完成呢？那些刚刚加入编剧队伍的新编剧总会暗自思忖：“既然做导演要容易得多，我为什么还要做编剧呢？”这样一种对自我价值的怀疑也导致了现代电影界在政策制定方面对于导演和发行方面的偏向，从而造成了剧本创作领域的资源贫乏。

因此，目前急迫的问题就是要再次提升电影剧本和编剧的地位，同时，也要使编剧工作独立于导演工作。首要的

^① 泰勒：美国工程师 F. W. Taylor，以创立科学管理制度泰勒制而被誉为“科学管理之父”。——译注

任务是，剧本应使读它的人产生兴趣。不要忘了，虽然剧本通常都转化成了电影，但如果没有剧本，是不会有电影的。另一方面，许多导演都认为，提升编剧的地位十分必要，因为这样至少可以帮助导演延伸和拓展想像力，而大部分导演都认为目前编剧在剧本中设置的冲突不够扎实。

什么是作家？作家就是进行创作的人，就是以图书的形式、通过词句来呈现作者最本质的想法的人。什么是雕塑家？我们可以用同样的形式来定义，雕塑家就是以石和木或是其他的材质为载体，通过抽象或是具象来反映自己创作思想的人。其他关于音乐家、导演、木工的回答应当是一致的。所有的这些回答事实上都或多或少地有着逻辑上的联系，本质上它们都反映了创作的活动和最后在物上的呈现。

但是，什么是剧作家呢？剧作家是从事剧本的写作，但是并不把它呈现出来的人，同时剧本一般并不是可读性的。于是，剧本同它的更高的形态之间形成了断层。如果要使剧本所表达的意义能被人领会，编剧要绝对地一丝不苟。编剧必须认识到：

（1）编剧工作实际上是一个未尽的工作，对它的补充要在电影实际拍摄过程中才能够完成。

（2）剧本必须要转换成影片，原始创作必须要得到呈现，这是一个不可逆转的过程。对于编剧来说既令人欣喜，又是痛苦的，因为表达的情感可能会出现不一致。

（3）编剧必须学会运用综合手法，这其实是需要技巧的，需要运用传统的写作手段来反映电影化的叙事，即影像，把熟悉的事物以及日常感情融合，形成电影性的图像。

总之，剧本是电影的开始，是编剧自己的作品，尽管是未尽的，但它是全局的根本。最后所展现出来的电影中的

情节,都来自剧本。这样看来,编剧们真的应该感到很自豪。

剧本的形式

一 剧本是为谁而创作的？

1.1 剧本的格式

剧本的格式是很严格的，许多刚刚开始写剧本的编剧认为这样严格的规定太专断了。但是，这样的规定并不是一种简单的无意义的规格化，也不是巧合的结果，事实上，剧本的规格反映了：

(1) 电影特有的戏剧元素，和一些电影常用的工具和手法；

(2) 电影拍摄中的技术要求，编剧必须时时刻刻意识到技术层面的要求；

(3) 考虑到剧本读者的情况，读者主要是指导演、技术人员和观众。

另外，剧本的特殊格式要求编剧对其作品的形式格外注意，这样是为了突出戏剧元素和电影的叙述特点，同时也为了与其他形式的叙述艺术（舞台剧本、小说等）相互区别。比如，编剧会时常反思，如何叙述故事才能够适合电影的特点？电影中的对话陈述能否真正充分表达编剧自己的意图？

于是，显然，编剧在进行创作之前，必须要集中深入地确定最能够表达自己意图的剧本格式。

1.2 剧本是为谁而作

单纯的作家是通过书本,单方面地与读自己作品的读者一对一地“交流”,而剧作家的情形则完全不同,剧作家必须同时面对多样化的读者,事实上,编剧的剧本会被不同的读者进行专业化的拆分,因为所需不同。

在剧本成型后,剧本会按照先后的顺序,交给导演、技术人员、演员和观众阅读,因此,剧作家往往要不断对剧本的形式进行思考,同时要考虑技术方面和戏剧方面的要求。

读者

在美国,剧本的第一个读者是剧作家协会或是制片厂和独立机构^①中的职业“读者”^②,他们负责筛选出可以拍摄的剧本。如果编剧可以直接找到剧本的拍摄方,制片人就是剧本的第一读者,不过这种机会在美国极为少见,在那里,许多责任只有那些被赋予法律效力的机构才能承担。

在法国,则没有这样的限制,通常第一个阅读剧本的人很可能是本片的制片人,或者在更理想的情况下,会是导演。之所以称之为理想情况,是因为我们期望的是摄制过程中编剧与导演的紧密合作。

剧本的一个重要特点是它被写出来的,因此它有自己的形式、结构和语言,语言贯穿着整个剧本,它不仅使剧本可读好看,同时也给读者提供了想象的空间。我们不应仅仅认为电影剧本是一个交待了故事的地点且与舞台剧本交待场景特征的方式不同的剧本形式。在剧本的写作

① 这些独立机构是类似电影制片厂的机构,之所以名称区别于制片厂,是因为创建的本意是为了打破电影制片厂在电影行业中的垄断。

② 是专门负责阅读剧本的机构人员。

中,所有非对白的文字都是描述性的,并且都会暗示着一个场景,准确地说,这种对场景的暗示,是剧本最具特色的地方。在创作过程中,编剧会同时运用其将文字视觉化的能力,当然还有写作的能力。也就是说,编剧一方面进行着文学性的写作,另一方面,又展现出了人物性格以及大量的戏剧信息。

导演

处于电影创作的第二步骤的是剧本的导演,当他们没有亲自进行剧本创作的时候,经常是首先读到剧本的,尤其是在法国。另一方的介入,当然会引起分歧,编剧和导演经常会对剧本有不同的看法。矛盾最激烈的时候就是当编剧最初希望自己能够导演自己的剧本的时候,他们会把导演和拍摄方法也写进剧本里,这种情况下,编剧就不能充分考虑剧本主体本身所需要的戏剧化安排和必要的设计了。如何重复都不为过的一点就是,就本质而言剧本一方面应当提供所有戏剧化的元素,另一方面也应当留给导演充分的再创作空间。

编剧和导演的共同创作究竟能否实现,答案是,不可能的。事实上,真正决定最后拍摄结果的,仍然是编剧所写的内容,可拍成电影的剧本依然忠于编剧的创意,而不是其他人的。在这个过程中,导演实际上是扮演了一个翻译的角色。但是导演依然十分重要,尤其是当他们能够用画面挖掘出剧本的内涵或是将剧本升华的时候。

尽管如此,一个精心编写出的剧本,会要求导演无论如何都不能背叛故事的主旨,连背景也不能脱离。所谓的升华,也是基于编剧的视角,呈现出自己的想象。从导演的作品中我们会看到剧本要呈现的几乎所有主题。

技术人员

通常情况下，必须要读剧本的还有剧组的技术人员：制片、导演助理、摄影师、灯光师、副导演、剪辑师、场外监制、化妆师、道具师、布景师等等。他们主要着重于研读剧本中关于自己工作的部分。

举个例子来说：

场外监制一般会整理出剧本所涉及的不同的外景镜头；

副导演会协助导演结合剧本类型、情节和人物特征选择合适的演员；

制片也会监督镜头的剪接，以保证在同一个地点发生的事件能够连贯起来，比如在稻田的外景和在银行金库的内景戏就要剪开，同时还要保证时间上的连贯性，因为实际拍摄的时候并不是按照时间顺序的，一般重要的场景都会放在前面拍摄的。

布景师也同样决定着一部电影的成败，他们会通过剧本来如实地创设出剧本反映的氛围，比如一个人自杀时的环境应当如何设置。通常来说，环境、布景以及地点都能够对人物起决定作用。

演员

演员是一个剧本的重要元素，当然也是剧本的重要读者，编剧在创作过程中经常会注意设计合适的语言，以推动演员的表演。

但是，编剧也应当注意，在创作时要尊重演员的人格，因为剧本的结构特征使编剧能给表演者提供充分的人物资料、事件背景和环境，使演员易于呈现所饰角色。与此同时，编剧应当注意避免使用低级的词汇和过度的张扬，人物的对白应当一方面做到尽量充分，另一方面又能够让演员赋予人物更立体的内涵。

剧本中的对白,不仅仅提供了一种行为,更重要的是能通过对白展现出人物的性格及其对事物的态度,比方说,描写一个人因为愤怒而说了过激的话语,这个时候就不必再用文字告诉演员要表现出愤怒,因为对白已经传递了这个信息。

戈赫德(生气地):“他妈的!”

相反,如果戈赫德用另外一种方式表达自己的愤怒时,就必须给演员指出如何表演,用何种口吻:(慢慢地,漫不经心地,笑着)。

这种情况下就是另外一种人物性格了。

几乎没有人阅读剧本时能想到编剧的存在,可以确信的是如果编剧想要表现自己对作品的意愿,他也应当尽量表现在小的方面,因为如果一个剧本中编剧的意愿过于强烈,就会影响到剧本从文字到影视的转化,同时也会影响到故事本身的连贯性,以及演员对剧情的参与。

总之还是推崇一种便于演员表演的剧本创作方式。

观众

尽管观众从来都没有读过剧本,剧本却同样是为观众创作的。编剧创作时要同时保持剧本与其读者和剧本与观众的不同的联系,也就是要同时保证剧本的技术性和戏剧性。

从技术性的角度来说,阅读本子的剧组人员随时都要尊重剧本,他们的作用既不是叙述故事又不是预先编造情节,而是对剧情的“闪回”,把文字的叙述通过银幕展现出来,闪回直接要求剧组人员通过对剧本的理解,确定出剧本中的时间关系,剧本中会给出相应的内容。

从戏剧性的角度来说,一个剧本的故事从观众和剧组人员处得到的反应也是不同的。比如说,悬念的运用,剧组

人员在阅读剧本的时候很快就能看破,而观众往往是到最后才能知道真相。再如剧本中的“闪回”是集中地告诉观众某件事情发生的时间、地点和事情经过。

编剧

正如前面已经提及的,剧本的严格的格式要求,会使编剧时刻留意剧本在技术和艺术层面上的水平。下面就让我们先来看一看编剧在剧本中关于场次标题的运用。

例子:

内景—简的公寓—晚上

上面的三个部分组成了一个标准的场次标题,形式上有严格的标准,内容随场景变化而变化(也可以是:外景—游泳处—上午),通常是放在每场戏台词的最前面,按照上面所示的顺序。

(1) 内景是对地点的说明,通常是放在场次标题的最前面,内景是相对于外景来说的,它告诉了读剧本的人这场戏的位置。

一方面,剧本中这样的说明表示出了对于技术设备的要求,使技术人员提前知道了剧本中有多少场是在室内拍摄的,有多少场是在室外拍摄的。同时也便于影片最后按照场景剪接。对于摄影部门来说,摄影师可以通过拍摄地点的说明安排合适于不同场景的拍摄设备。

另一方面,场次中的地点说明也使编剧时刻注意根据剧情的发展、叙述主题的变化、故事氛围以及电影本身的要求变换场景(外景—内景),不过这种变换在一些情况下也不是必须的。如果不考虑剧情的发展,外景有时会更利于情节的设计、人物性格的展现以及主题的突出。比如《哈姆雷特》(劳伦斯·奥利弗导演)就是在外景拍摄的,主要是在埃森诺尔的城堡外。