

法国影视教材

Exercice du scénario

剧作练习

〔法〕让-克洛德·卡里叶尔 著
帕斯卡尔·博尼茨



中国电影出版社

法国影视教材

Exercice du scénario

江苏工业学院图书馆藏书章

【法】让-克洛德·卡里叶尔 著
帕斯卡尔·博尼茨

中国电影出版社
2001年 北京

Exercice du scénario
Jean - Claude Carrière

Pascal Bonitzer

© FEMIS 1990

该书由法国外交部协助出版

Ouvrage publié avec le
concours du Ministère français
des Affaires étrangères
图字:01—1999—2942 号

剧 作 练 习

[法]让-克洛德·卡里叶尔 著
帕斯卡尔·博尼茨

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:64299917(总编室) 64216278(发行部)
E-mail: Jsja@netchina.com.cn

经 销 新华书店
印 刷 北京丰华印刷厂
版 次 2001年8月第1版 2001年8月北京第1次印刷
规 格 开本/850×1168毫米 1/32
印张/4.375 插页/2 字数/90千字
印 数 1—3000册

书 号 ISBN 7-106-01695-0/J·0756
定 价 12.00元

目 录

剧 作 实 践

如何开始写作.....	7
剧作者酬金的支付	11
“写作”要义	17
当剧本完成之后	41

学 校 工 作 部 分

了解一部影片的形成	53
训练、拓展想像力.....	57
写作前的扮演	61
规定练习,自由练习.....	65

剧 作 的 问 题

剧本与小说	75
-------------	----

有原创剧本吗？	79
影像叙事	87
叙述者与叙述接受者	95
人物与事件.....	105
谎言与人体.....	115
结束语.....	121
参考书目	125

剧 作 实 践

通

常，每次拍摄工作结束时，人们在制片厂的垃圾箱里总会看到影片的剧本。它们的样子又破又皱，肮脏不堪，显然已是废弃不用了。实属罕见有人保存这样一份剧本，更为罕见有人将它们装订或是收藏。

这就是说，剧本是一个过渡性状态，是一种暂时的形式，它最终要发生转化，并消失，就好像一只蛹变成了蝴蝶。一旦电影拍摄完成，剧本也就不再是一只蛹，而只是一块蜕化了的干皮，从此毫无用处，注定要化作尘埃。如果日后它得以发表——这事常有——它也不再真正是剧本，而不如说它是根据电影改编出的一个故事。

转瞬即逝之物：它的产生并非是为了流传下去，而只是为了被忘却，为了把它变成另一个。自相矛盾之物：在所有的书面东西中，一个剧本的读者数可以说是最少的，可能只有一百来人，

而且每一位读者也只是为了从中寻找对自己有用的素材才读它；演员为了自己的角色，制片人为了成功，监制则指望通过它来确定一个进度明确的工作计划。或者说，这都是“各取所需”式的阅读。只有那位投入全部精力要使剧本变成电影的导演，才会一字不漏地阅读它，不断地重读它，好像不断从供给站补充给养；在这里，一切都应该具备，它像一个完美无缺的备忘录，人们有时也把它称作“圣经”。

然而剧本并不是一个模糊的文学性草稿，也不是不确定的甚至会流产的中间物；它不是一个过渡性工具，也不是终将转变为电影中某个时刻的文学片段。

一个剧本已经是电影本身了。

我们对此经常会产生最大的误解。因为剧本经由写作完成，所以它应该和其他文字性作品一样归属于文学。编剧自称为“电影作家”。人们会遇到一些“写得很好”或者是“写得很差”的剧本，等等。

全部的文学性语言一下子都将被抛弃了，因为它戴着一张狭窄有欺骗性的面具。与其说剧作者，不论是出于不得已，还是出于爱好，是一位作家，不如说他是一位电影文学家。通晓写作无疑不会有所损害，但笔法的娴熟、优雅和缜密，只不过是许多优点中的一种品质。因为剧本是一部电影的最初形式，它应该像一部电影那样来组织、写作，读者可以根据它想象、观看、倾听。而且，电影自身在写作的文章结构、具体材料、编织情节的过程中得以呈现得越多，它才能越是强烈和生动就像是一只振翅待飞的蝴蝶，在蛹的外形下，其实已经具有了所有的器官和缤纷的色彩，写作和影片之间的，可以说是母系的，总之是亲缘关系的神秘联姻。

创作一个剧本,远远超出写作。无论如何,这是另一种方式的写作;伴随着凝视与沉寂、运动与静止,让人难以置信的影像与声音的复杂组合,这期间可能有着千丝万缕的联系,或清晰、或模糊,在一些人看来是激烈的,而在另一些人眼中则是温和的,它能够触动理智,激发无意识,生成混乱与纠结,有时甚至会彼此排斥;它能够让不可见之物显形,能够在一些人心激起幻像,总之它被这种出人意料的活动置于一种关系之中。这是一种只存在于电影中,而且在语言表达的历史中是独一无二的活动,它就是人们所说的蒙太奇。

这样说,是要告诉大家,一位剧作者应该具有尽可能准确的蒙太奇观念。一位剧作者如果拒绝获得此种观念,或者仅将其局限于狭窄的文学活动中,那无疑是削减了他自身的一部分力量。这种无知几乎是不可思议的,因为在许多剧本里,人们都在使用“剪辑写作法”。另外,在拍摄结束时,人们在剪辑室里会经常看到编剧,他看上去既兴奋又焦虑:这还是不是我的剧本?剪辑成什么样了?在拍摄的动荡过程中有没有失去太多的本色?

当剧本成形的时候,不管是否已经分好镜头,在文字本身中,对蒙太奇的认识和对光、声音的认识一样,能够刺激想像力,能够找出一种用文字无法表达的方式,通过一个特写镜头、一种目光、一个细节来使一个场景变得有生气,使一个动作变得神经质和僵硬。

剧本的“写作”(“写作”是一个危险的词,最好在此加以引号而慎用)是一种特殊的写作。它是一个漫长转化过程的开端,而整个过程都取决于这个最初的形式。这是暂时性和过渡性的写作,只有很少的及并非完全专注的读者,因为这是他们不可或缺的指南,基于这些原因,也基于它易被遗忘、地位卑微及随后的

消逝,它可能是我们熟知的写作方式中难度最大的一种。

因为它需要不断地怀疑自身,怀疑自身的欲望、倾向、适度以及那些文学的幻影。一位剧作家应该毫不后悔地接受这样一个事实,即他不是一位小说家,而是一位电影工作者。这样,他毫不费力地就能摆脱文学的繁缚,因为他正在获得一种知识,而这会使成千上万的作家对他艳羡不已。

如果有一天他想写一本小说、一出戏剧、一首歌曲,那也没什么能够阻拦他。如果他愿意,他还可以回到电影这里来。

与之相反则非常困难:从小说式的表达转瞬之间进入电影化的写作,这当中的失败已经屡见不鲜。摆脱辞藻、语句的吸引与魔力,摆脱固定的方式写作,像孕育胎儿一样地去孕育电影,为电影而写作:艰难之举,其中有光明幸运,也有艰涩晦暗。然而一个剧作者是不可以滥竽充数的。我们马上会谈到这一点。

通

常,当人们投身于剧本创作时,他们一定有将它拍摄成一部影片的念头。在这种练习中,我们会发现三个开端,三个不同的出发点:

1. 剧作家写作剧本

不管是原创一个故事还是改编一个已经存在的作品(后者可能是已被购得版权的),剧作家就投身于一种冒险,他的工作或是独自一人或是与别人合作,既没有契约,也没有合同。

这是经常会出现的情况,人们常常是作为业余爱好者从这里开始了冒风险、多危险的生涯。剧本完成后,会被呈给那些所谓的决定者们的手中;这些人可能是制片人或是发行人,是电视台的节目监督,或是评审会委员,他们有权决定提供或拒绝对某

个作品的资助,或是付给作者预付金。

在这个过程中,如果遇到上述情况,那么得到一位导演或是一些演员的认同可以说不无益处。剧作者也可以自筹资金、寻找赞助商、市政当局或当地政府的支持。这一切都合乎情理。一切有利的材料都可以放到呈批档案中。

这之后,他要静候回音,项目的未来将取决于回复的结果。

2. 一位制片人约请剧作家撰写剧本

这里,条件已有所不同。制片人一般会请求一位著名的剧作家帮忙,人们可称他为职业编剧(虽然这些“编剧”中的一些人从事着另一种职业)。制片人会向他提出一个主题。如果剧作家接受它,双方可以互谈条件:交稿日期和薪水。

这里,条件也会有所不同。制片人可以不完全承诺,先要求剧作者提交一份所谓的“**故事大纲**”,这是首要的工作。如果制片人对这个大纲(30—50页)感到满意,他会让剧作家进入第二个阶段的工作,即进入完全的剧本创作阶段。在创作的每一阶段,而且常常是从一开始,制片人就可能建议或者是要求剧作者与另一位剧作家、或是一位业已选定的导演合作。在另外情况下,则等待剧本完成后,呈交导演阅读。

总而言之,这种做法叫做**按步骤合约**(step-deal),是按步骤、分阶段的一种合同。通常的惯例是,制片人先对剧作家的创作支付一定的报酬,当影片拍完后再支付后者另一笔酬金,分阶段支付酬金可这样一直延续到标准拷贝发行时,也就是结至最终。

在某些情况下,剧作家甚至可以从影片的收益中提成(在美

国这被称作是“分红”,points),甚至在收入第一个法郎时,就可以参与分配。最后这种获得酬金的方式可能是剧作家从一开始就与制片人一起参与了资金的投入,他提出的剧作酬金数目较小,或者是很小,但他在这部电影中所分享的收益份额却会成比例地增加。我们还会遇到下述情况:合约中应付给剧作家的全部酬金都用于投资拍摄影片。在此时,剧作家实际上就成了一位合作制片人。

最后,在所有情形中,法国的法律规定,编剧可获得影片收入的一定百分比的报酬。这个百分比通常都定得极低。在这种情况下,这个占总收入的合法百分比永远都不会超出,也很少会达到作为预付金支付的酬金总额。所有(有关按上座率直接收入)的合同提案,至今全部流产。

还应该提及的是视听版税,这是一项日显其重要性的内容,它涉及电影作品及其片段在电视台的播出,以及录像带的出售。这些版税要通过作家与剧作家协会,简称 S. A. C. D.,来代理征收并进行再分配。有必要请该协会的法律部门审阅所有的合同以便确认有关视听版税的条款都已列入其中。

同样也有必要了解,作家与剧作家协会(巴黎,Ballu 街,乙 11 号,邮编 75009,电话:01 42806665)可以设身处地帮助作者议定并签署合同,这就避免了通常与代理人之间的麻烦关系。

3. 导演和编剧一起写作剧本

在第三种操作方式中,编剧向导演或是导演向编剧建议一个主题,他们两个人开始一起工作。或者一切费用自理,与制片人不签订任何合同;或者他们得到一位对该计划有兴趣,也可能

仅仅是出于意气相投的制片人的资助。制片人可能从一开始就提议签订一项合同,他了解此计划(这种情况下,我们将回到前面提到的第二种方式中)。或者仅仅是为他们的工作提供便利,建议负担他们的工作费用;以此对是否采用最后的剧本保留选择的权利。

当编剧和导演在几天或几个星期的时间里,费用自理,同舟共济,显然他们将为此承担一切风险。一个故事能不能就此产生,没有人会知道。他们最终常常是一无所获,分道扬镳。但是也有那些深具创作力的同伴,他们能够终生持久地合作。

当剧作家(们)和导演从一开始就共同工作时,这部电影也就完全可能避免那种最常见的剧作(梦想的电影)和导演(可操作的电影)的离异。从一开始,作品就是共同的。而且,当编剧和导演都对他们的工作坚信不移时,无疑将更有力地说服决策者。

也有这种情况,导演自己就是制片人,这样,问题事前就迎刃而解。

最后,他们可能不慌不忙地决定是否一个段落一个段落地来写剧本,不用任何技巧性的提示,导演保留剧本稍后成形的权利,或者相反,是否一个镜头一个镜头的进行分镜头创作,排出序号,力求精确,有时甚至画出场景。

编

剧获得的酬金数目可能是非常巨大的(比如,他可以因一个取得巨大成功的影片而得益颇丰),也可能是一无所获。一切都取决于他自己的工作可能取得的商业成功。

在法国,或者推而广之在欧洲,我们能够区分两种不同类型的支付酬金的方式:

1. 固定酬金

这种酬金主要来自电视广播系统。当作家与剧作家协会重新分配电影作品在电视台一次或多次播出的播映权酬金时,便制定了标准酬金计算表。所有作品并不都按同一标准来支付酬金,原创作品的酬金要更高一些。不过在每种类别的内部,所有

作者按同一标准付酬(以分钟为单位计算)。不可思议和简直不可能在作者中间设立等级制度,若是如此,我们可以想像得出来将会听到一片怨声载道。

相反地——仍涉及广播电视系统——当一位编剧与一个制片人或与一家电视台签订合同时,他的知名度将影响酬金数额。一切都是讨价还价(常常是很艰难的,正如在电影界),以及供求的关系。因为,在目前的情况下,与电视台签订的合同一般不及一部电影合同中的酬金多(我们在这里最好说“一般”,因为某些电影合同支付作者的酬金数有可能极低)。

举个例子,为一部九十分钟的电视电影剧本写作,一个年轻的编剧可能会期望得到八万到十二万法郎的预付金,另外还有电视台的播放版权,这项酬金一般是固定的,即,由一家覆盖面广的电视系统来发行,大约有十万法郎。总计起来,他可得到二十万到二十五万法郎的收入,另外还有其他渠道发行的播映权,在其他国家的播放发行权,以及可能由出售录像带而征收的版税。

一般来讲,一部原创作品,如果作者只有一人,会在数年内为他带来三十万法郎的收入。

如果他已经是一位声誉卓著的编剧,那么不管怎样,固定酬金都不会变动。但他能在最初的酬金数上讨价,并有可能获得十万甚至二十万法郎的额外酬金。

如果是改编一部作品,在商定酬金时,还应该考虑到,制片人购买改编权的费用。在这种情况下,议定付给编剧的酬金数势必受到影响,而且,这也会牵涉到作家与剧作家协会付给的酬金。他常常应该与原著作者或其后裔一起分享作品的版税,按照双方共同议定的百分比进行分配。