

〔美〕尤金·维尔 著
吴光灿 吴光耀 译



影视 编剧技巧

[美]尤金·维尔 著

12561/04

I053
67
2

影视编剧技巧

吴光灿 吴光耀 译

中国戏剧出版社



B 851312

责任编辑 冯守棠
封面设计 沈志云

影视编剧技巧

中国戏剧出版社(北京大钟寺南甲81号)

新华书店北京发行所发行 上海联昌印刷厂印刷

开本: 787×1092毫米 1/32 印张9 字数:180千字

1991年4月第1版 1991年4月第1次印刷

印数 0001~2000册

统一书号: ISBN-7-104-00159-X/J·92 定价: 4.20元

内 容 提 要

作者尤金·维尔是美国作家协会和电影艺术与科学学会会员。本书是他总结创作六十多个电影电视剧本的直接经验和汲取当代欧美影视编剧技巧而写就的力作,1972年初版就受到一些专家的推崇,被认为是一部对专业或业余编剧都有巨大价值的权威性著作。现据1986年新版本译出,其主要内容从电影电视传播形式的信息特性出发,分三大部份共20章分别对影视剧本从构思、选择素材到完成的全过程,及至剧作结构、情节主要特征和人物塑造等进行详尽和透彻的论述,行文平易亲切又有大量实例,因而非常容易理解,对喜爱观看电影电视剧和有志于影视剧写作的读者定有帮助。

目 录

1	导 言 一种振奋人心的新传播媒介
11	第一部分 形 式
19	1. 电影与电视的语言
32	2. 信息的来源
41	3. 扩展与构成
53	4. 场景
72	5. 信息的选择
79	6. 知情与不知情
82	7. 剧本写作的新风格

87	第二部分 戏剧结构
93	1. 人物塑造
111	2. 动作转化
122	3. 干扰和解脱
145	4. 主要意图和次要意图
154	5. 对观众的影响
192	6. 电视·闭路电视·录像·卫星转播
197	第三部分 故事
199	1. 从构思到完成形式
205	2. 如何选择故事素材
213	3. 可理解性·或然性·自居作用
230	4. 故事内容
236	5. 剧本写作
266	6. 年轻的电影制片人
272	7. 勇气和信念

导
言

一种振奋人心的

新传播媒介

二十世纪发明了一种崭新的讲述故事的形式。把细小的金属片、狭长条的胶片、玻璃透镜和导电的线巧妙地结合起来，就形成一种技术突破。它注定会对千百万人的心灵产生不可估量的影响。

与其他艺术形式相比，电影的起源是独特的，不同于中世纪大教堂台阶上的露天表演和王宫演出的莫里哀喜剧。电影发源于原始的门厅过道娱乐。它产生于打靶游戏场旁，成长于酒吧间边。在它附近，有的是杂技演员、色情画片贩子、魔术师、弄蛇者、小丑和大力士的老一套的玩意儿。电影从诞生之日起，其发展就阻力重重；需要发挥其朝气蓬勃的天性所具有的全部活力，才能求得生存。

电影不仅求得生存。由于出身卑微（肯定并无其它原因），它一开始就为那些手中掌握着其它艺术形式的有教养的上层人士所鄙弃。但这种局面很快就有所改变。戏院里的欢乐声日益喧腾，响彻全国。电影以它排山倒海的本质力量迅猛前进，很快就拥有了有史以来最大量的观众。事实上，对于今天的许多年轻人来说，电影业已取代小说的地位，成为本世纪讲述故事的一种形式。

与此同时，电影还解育了一个比它更强有力的孩子，它就是电视。这个后代不仅征服了更大量的观众，而且还使全国观众在同一时间集合在一起。当电影拷贝向分散地区缓慢地发行时，电视节目却可以让几千万人同时进行观赏。

在电影和电视间还存在其它不同点，我们将在本书中进一步探讨。但是从本质上说，两者的技巧又是那么相似，以致在多数场合它们是可以互相转换的。当电视片长度从

三十分钟延长到一小时,从九十分钟延长到两小时,达到平均电影时间长度时,情况就更其如此了。为了区别为电视网播放的胶片和电影院放映的胶片,好莱坞术语分别称它们为电视片(TV movies)和电影片(movie-movies)。甚至这种分界也在削弱,因为电影片注定要销售给电视网转播,便要既为大屏幕又为小屏幕制作,并起用了在电视片中受到欢迎的演员。

此外,电视还成功地开辟了具有时间广度的小型系列,片长达到六到十二小时,可以连续若干个晚间连播。大家公认这种系列片为电视小说。

尽管有这些革新,电视片和电影片仍然仅仅是在故事员和听众之间所进行的古老的交流方法之外,另开辟了一条渠道而已。

在史前时期,当原始的猎人在营火前讲述如何追捕猎物的时候,意欲分享别人经验的深切愿望常常驱使人们汇集在故事讲述者的周围。当初,一个人只知道他自己和为数不多的本部族成员的生活,这种生活实际上是很类同的。逐渐地视野开扩起来,不同生活背景的人们遇合在一起,需要互相了解对方的信息,他们就开始讲述故事。通过聆听别人的叙述,受到时空限制的个人就丰富了自己的生活,在他内心产生了追求另一种生活或超越本人生活限度的欲望。

几乎从一开始,这种想开扩个人视野半径到更广阔生存领域的需求就变得多样起来:人们发现交换信息的方式不限于口述。一个泥塑的酋长像也能表达重要内容。远古

祖先画在穴壁上的辉煌巨兽仍具有一种力量，能使现代观众回想起许多早被遗忘的往事。

随着更多表达途径的开发，它们不同的特点也就越来越显示出来了。各种艺术都有它自己的局限和可能性，每一种艺术都对内容和手法提出独特的要求。希腊的剧作家，把谋杀迈锡尼王阿伽门依^①的故事戏剧化，他们可以用滔滔不绝的言词来延长悬念，但是雕塑家只能用卓越的拉奥孔群像^②来攫住凝炼于一瞬间的人物之间的紧张关系。

几个世纪以来，一代又一代的创新者探索、发展和完善了各种艺术的要求。伟大的思想家，从亚里斯多德到肖伯纳，考察了戏剧的潜在力量和局限性。一方面，人们认为有些故事更适用于某种特定的传播手段；另一方面，同一个故事又可以在多种传播手段中通过不同的方法来传播。

探索电影形式的独特条件并不是一件轻易的事。你可以说它比舞台艺术的条件要复杂得多。但是希腊戏剧家埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯花了几十年之久，才使戏剧完成了从合唱到高级形式的转变。又过了许久，亚里斯多德才系统地阐述了他的戏剧原理。

同舞台剧的缓慢发展相比，电影从发明开始就大踏步前进。最初几十年中，许多热情的电影工作者，都为有关这

① 阿伽门依：特洛伊战争中希腊方面的军事领袖。战争结束归来时被妻子串同姘夫所杀。埃斯库罗斯的《俄瑞斯忒亚》中曾描述这段故事。——本书页末注释均为译者所注。

② 拉奥孔是特洛伊的一名祭司，因为告诫特洛伊人勿把希腊人的木马拉入城内而受到神的惩罚，父子三人被巨蛇缠死。雕像表现了拉奥孔父子肉体上的痛苦和挣扎。

种新艺术性质的每一新发现而感到欣喜若狂。他们探索了布景、道具和物体所固有的表现可能性；他们发现了特写镜头和移动摄影；他们发明了有声电影。这些发现大部分同电影形式有关。但电影剧本写作的方式仍有待于进一步发掘。

从新形式引发出来的戏剧观念依然富于活力，最佳电影的创作者继续在探索和实验。诚然，这种年轻的传播手段远未达到最后的形式，还在不断地向前发展，因此它是非常令人神往的。

随着电影这个任性幼儿的成长，具有神圣传统贵族世系的正统戏剧和小说，明显地失势了。现在，生命力旺盛的崛起者同没落贵族之间似乎还势均力敌。如果它们继续背向而行，后来者很快会占得上风。

令人惊异的是，长期以来这位年轻的巨人对自己的创造力似乎缺乏足够自信。这一精力充沛和得天独厚的事业，在它的蓓蕾时期无疑就可以吸引和发掘它自己的故事员。但是，它没有直接去寻找已经获得巨大成功的百老汇作家和剧作家，电影事业只坐待他们写作的第二手材料。这个世界上最强有力、影响最大、也最丰富的传播手段，却并不使用直接为银幕孕育的材料，而去改编书本和剧本。荒谬的是，胶片巨人竟会喜欢嗟来之食。

这种不恰当的缺乏自信令人费解；因为从一种形式到另一种形式的内容转换，在创作史中是罕见的。作曲家不会购买或取材于一个雕塑来写作交响乐。诗人也不会认为

根据一张油画就可以方便地写出一首史诗。电影事业的资源那么丰富，足以使梅森那斯或美迪奇^①这些过去文艺事业的资助者都相形见绌，却坚持向远不如它丰富的兄弟艺术购买蓝图，这是为什么？

当然，不能归咎于那些天才作家，认为他们不愿献身于这具有最广大观众的传播手段。事实上，电影所掌握的具有创造性想象力的巨大调色板，是极其振奋人心的，而它所配备的众多专家又超出了文艺复兴时期任何建筑师的苛刻的要求。

但正是最后费用妨碍着多产的创作者们的热情。金融家、银行家惯于精明地审查资产负债表，却在这种无法预言质量的变化无常的产品面前望而却步。在两部花费千万美元的电影中，一部可能收十倍之利，另一部却可能蚀损一半。

无怪在一个受许多不可捉摸因素影响的企业里，渴望稳扎稳打者，会毫无出息地去依赖于已经取得的成就。为了抵制为银幕而创作的原作，他们找种种借口，例如说什么经过考验的和能销售的作品才最保险。

只要细心研究一下，这两种论点都缺乏说服力。对另一种不同媒介的实验，并不具备增加我们信心的性质。一辆汽车可以在伏尔克斯伐根比赛中优胜，而在格雷洪特比赛中却会惨败。同样，即使流行小说或壁垒森严的宫廷戏剧在它们自己的媒介中都已成功地经过考验，也无法保

^① 梅森那斯(卒于公元8年)是古罗马文学事业的赞助者和政治家。美迪奇家族是意大利文艺复兴时期的著名贵族世家，以资助文艺闻名。

证它们在巨大的电影银幕或活动的电影胶片上重复成功。

事实总归如此，这种冒风险的企业所不断寻求的保证，在现实面前总会冰消瓦解。而它们虚幻的利益也在失去份量，从而不再能把银幕原作排斥于考虑之外。

许多第一流的赢利影片已经证实，以直接为银幕写出的原作为基础的电影，同改编过来的混血儿一样，即使是高预算产品，也能取得成功。考虑到取材于其它来源的影片盛行，可以说电影原作的经历已经是相当不错的了。

不管怎样，由于其它传播媒介所提供的作品日益减缩，对银幕原作的需求量就更大了。百老汇在二十年代曾年产影片高达二百部以上，现在已有实质性下降。由于不具戏剧情节的“反小说”流行，它们提供的原始材料在数量上虽无减少，但可用的题材已没那么多了。

现在胶片巨人已开始信任它自己的创造力，直接为银幕编写的材料已有了比较广阔的市场。大量的电视节目要求有原作来喂饱闹饥荒的电视网。结果是，过去未被开发的创造力，将被吸引到这些非常重要并拥有亿万观众的传播工具上来。

正由于完成的作品要面对如此大量的观众，生产期间的困难和能否被公众接受的疑虑，在董事们中间产生一种旷日持久的不安全感。他们在比水银更难捉摸、比天气更难预料的景况中度日。这样，尽管他们在夸夸其谈的广告中花了大量钱财，企业本身却因不恰当的自卑感而倍受折磨。

在短时间内，制片人会承认许多影片获得成功或招致失败的原因对他来说是不可思议的。董事们会摆出数字来

证实一部看来是可怕的影片可以发财；而一部众口交誉的影片却在邻近的影院中奄奄一息。但在进一步质问之下，制片厂头头也会承认有些众口交誉的影片在商业上同样也是成功的。

因此，成功的秘密不在于表面上的说长道短，而在于情节的内部动力。一部似乎是糟糕的影片可能仍有它取得成功的潜在价值；而一部表面上很美妙的影片也可能有导致它走向失败的潜在缺陷。

有些制片人感到迷惑不解，忧心忡忡，把一部影片的成功归因于“运气”好。他们认为电影是比转盘赌博更冒险的游戏。许多编剧和导演也因其作品的异常表现而慌了手脚。一个读起来很顺口的故事，当要把它改写成银幕剧本时就可能出现难以逾越的障碍。一场很有趣的戏拍成电影却可能很糟糕。所以，银幕编剧者是容易得到同情的，他们会急匆匆地去找到制片人，热情而大声地说：“我有了一个主意！一个了不起的好主意！如果您不喜欢……可能这并未确切地表达了我的原意。”

那末，这个成功之谜的答案究竟在哪里？能从经验中找到它吗？

当电影作为一种新的艺术形式出现时，它用实验性方法取得进展。电影事业在摸索中前进。每一部影片代表一张表达赞赏或否定的民意测验纪录。企业根据影片的成功程度对技巧进行取舍，观众对影片接受程度牵涉到许多变化无常的因素。这种不断探索的过程，却不能正确阐明电影这种传播媒介内在的工作规律。

我们怎样才能透过表层而看到深层发生的事呢？

打开莎士比亚的戏剧作品集，你看到了白纸上的许多黑字，这些字是以大约四百年前的特定顺序安排的。今天，它们仍具有惊人的感染力，足以使我们时而痛哭流涕，时而笑逐颜开。因为它们是以包含着情感刺激的方式安排的，就能使我们感到同情或仇恨，或使我们充满怜悯或恐惧。如果这种感情的传达能够跨越数百年而不衰，如果一代又一代的不同阶层的人民能够体验同样的感情，那末，可以断言其间一定有规律和法则可循，正是它们促成了这种令人惊异的功绩。

如果确有这种规律和法则，那末很可能业已被不少有识之士所掌握。事实上，当我们看到一些第一流的银幕编剧和导演的创作时，不难发现他们都有一个前后连贯的“思路”。这种前后连贯性，证明他们不只是碰碰运气而已。也不能仅仅用天资来解释他们的成功。他们作品的始终如一的优质，来自他们对电影和电视的深刻理解。

人们常常提出这样一个问题：能学会编剧吗？答案是双重的，天资是先决条件，但是有了天资还得学习写作方法。事实上天资的高低是无从决定的，除非他的技巧能够把他的天资表现出来。

让我们开始去考察这些引人入胜的传播媒介的神秘原动力吧。同时，我们也应当听听著名艺术家德拉克罗瓦^①对一个不踏实的年轻画家的告诫：“首先学做手艺人，它不会妨碍你成为天才画家。”

^① 德拉克罗瓦(1798—1863)，法国著名浪漫主义画家。

第
一
部
分

形 式