

电视脚本创作

[美] 埃德加·E·威利斯 著
卡米尔·德·艾利恩佐

李 瑛 译

中国广播电视出版社

前 言

本书原名《脚本创作》。作者是美国密执安大学的埃德加·E·威利斯和纽约大学的卡米尔·德·艾利恩佐。第一版本出版于1967年,受到广大读者的热烈欢迎,成为许多人学习电视节目创作的启蒙教科书。后来,在众多电视工作者,特别是一些得益于此书的电视节目创作者的热情帮助下,著者对此书做了部分的修改与调整,于1981年再次出版。本书系再版的全译本。

再版本将电视节目分为三类:论理性、信息性、娱乐性,分别从理论与实践两个方面论述了各种节目的创作原则与技巧,旨在使读者不仅掌握具体的创作手法,而且从理论上理解这些手法的原理。为了加强该书的指导效益,著者有论述、有分析地选用了一些美国近年来知名度很高的电视节目作品,并在每一章节的结尾提出了一些具有指导意义的思考题和练习题。

此书是我国出版的第一本系统介绍外国电视节目创作的书籍。笔者希望借助她为电视专业创作人员及一切爱好电视节目创作的人们启开一个窗口,愿她成为人们学习电视写作和研究外国电视的益友。

由于国情及电视制度的不同,也由于笔者水平能力有限,本书中难免夹杂进不甚适合我国电视事业的内容,笔者恳切希望读者给予批评和注意。

李 瑛

1988年元月

目 录

| | |
|------------------|--------|
| 前 言 | (1) |
| 第一章 作者与媒介 | |
| (一) 媒介对写作者的要求 | (1) |
| (二) 基本素质 | (2) |
| 1. 超越自我 | (3) |
| 2. 语感本能 | (3) |
| 3. 口语感 | (4) |
| 4. 独创性 | (4) |
| 5. 再现的能力 | (5) |
| 6. 讲故事的才能 | (5) |
| 7. 自我反思的能力 | (5) |
| (三) 技能 | (6) |
| (四) 电视业的本体属性 | (7) |
| 1. 限制 | (7) |
| 2. 限制的影响 | (10) |
| (五) 创作方法 | (12) |
| 1. 第一步的迈出 | (12) |
| 2. 写作方法 | (13) |
| 第二章 工具与形式 | |
| (一) 电视节目的制作方法 | (14) |
| 1. 直播 | (14) |
| 2. 录像 | (15) |
| 3. 用胶片的制作法 | (15) |

| | |
|------------------|--------|
| (二) 生产元素····· | (16) |
| 1. 摄像 (影) 机····· | (16) |
| 2. 转换手段····· | (18) |
| 3. 特技····· | (20) |
| 4. 语言····· | (23) |
| 5. 音响效果····· | (24) |
| 6. 音乐····· | (26) |
| (三) 脚本的格式····· | (27) |
| 1. 现场录像式····· | (28) |
| 2. 观众现场观看式····· | (30) |
| 3. 逐个镜头拍摄式····· | (31) |
| 4. 胶片录像混合式····· | (33) |

第三章 新闻

| | |
|----------------------|--------|
| (一) 信息收集····· | (36) |
| 1. 材料的汇总····· | (36) |
| 2. 标准的制定····· | (38) |
| ▲ 报道内容的选择····· | (38) |
| ▲ 来自通讯社的文稿····· | (39) |
| ▲ 地区台与广播电视网的关系····· | (39) |
| ▲ 影片与录像带的使用····· | (39) |
| ▲ 播出时间的影响····· | (39) |
| ▲ 适合时间要求····· | (40) |
| (二) 作为新闻小组的一部分····· | (41) |
| 1. 新闻编辑、撰稿人、记者····· | (41) |
| 2. 新闻节目主持人····· | (42) |
| (三) 适合两种不同媒介的要求····· | (43) |
| (四) 广播新闻的组织工作····· | (44) |
| (五) 广播新闻的措辞····· | (45) |

| | |
|------------------|--------|
| 1. 一般特点 | (46) |
| 2. 简单的告诫 | (48) |
| 3. 听觉报道 | (49) |
| 4. 新闻来源的交代 | (50) |
| 5. 头衔(称号)的使用 | (51) |
| 6. 特殊问题 | (51) |
| 7. 新闻稿的审定 | (53) |
| (六) 电视新闻稿的格式 | (54) |
| 第四章 社论与评论 | |
| (一) 社论 | (63) |
| 1. 选题 | (64) |
| 2. 写作 | (64) |
| (二) 评论 | (68) |
| 1. 新闻性评论 | (68) |
| 2. 特别评论 | (69) |
| 第五章 纪录片 | |
| (一) 纪录片的定义 | (72) |
| (二) 纪录片制作法 | (74) |
| 1. 演播室内摄制法 | (75) |
| 2. 现场摄录法 | (75) |
| 3. 其它视觉材料 | (75) |
| (三) 调查研究法 | (75) |
| (四) 纪录片的材料组织 | (77) |
| 1. 结构提纲的作用 | (78) |
| 2. 结构提纲的形成 | (79) |
| 3. 观点结构的审查 | (80) |
| 4. 纪录片提纲实例 | (81) |
| (五) 节目计划 | (83) |

| | |
|-----------------------|---------|
| 1. 框架的设计····· | (83) |
| 2. 材料选择与脚本写作····· | (84) |
| (六) 纪录片脚本实例····· | (87) |
| 第六章 采访、谈话和采访节目 | |
| (一) 口头创作的方法····· | (104) |
| 1. 介绍语的写作····· | (104) |
| 2. 采访风格····· | (106) |
| (二) 人物专访····· | (107) |
| (三) 对权威人士的专访····· | (110) |
| (四) 观众参与的谈话节目····· | (112) |
| 第七章 竞赛节目 | |
| (一) 竞赛节目的魅力····· | (115) |
| (二) 形式设计····· | (116) |
| 1. 竞赛节目的构成元素····· | (116) |
| 2. 创作源泉····· | (117) |
| 3. 具体结构与内容····· | (119) |
| 4. 脚本的写作····· | (120) |
| 5. 竞赛节目的成功标准····· | (121) |
| (三) 竞赛节目脚本范例····· | (123) |
| 第八章 儿童节目 | |
| (一) 儿童的本质····· | (126) |
| 1. 有限的经历····· | (126) |
| 2. 简单的头脑····· | (127) |
| 3. 重复的嗜好····· | (127) |
| 4. 儿童之间的差异····· | (127) |
| 5. 儿童与成人的共同点····· | (129) |
| (二) 儿童节目的内容····· | (131) |
| 1. 基本主题····· | (131) |

| | |
|--------------------|---------|
| 2. 暴力问题····· | (134) |
| 3. 其他不适当的内容····· | (135) |
| 4. 积极性内容····· | (136) |
| (三) 特殊的写作方法····· | (136) |
| 1. 节目结构····· | (136) |
| 2. 与儿童自身经历相联系····· | (138) |
| 第九章 戏剧的本质 | |
| (一) 讲故事的形式····· | (142) |
| 1. 观众的兴趣····· | (142) |
| 2. 情绪的感染····· | (143) |
| 3. 变化与发展····· | (147) |
| 4. 生活的注解····· | (147) |
| (二) 电视剧的特征····· | (147) |
| 1. 亲切感····· | (148) |
| 2. 时间因素····· | (149) |
| (三) 创作源泉····· | (150) |
| 1. 创作灵感的萌发····· | (151) |
| 2. 作者的亲身经历····· | (151) |
| 3. 生活素材的戏剧性转化····· | (151) |
| 4. 超越直观感受····· | (152) |
| 第十章 情节设置 | |
| (一) 情节结构····· | (154) |
| 1. 情节的要素····· | (154) |
| 2. 戏剧行动····· | (155) |
| 3. 两种典型情节模式····· | (156) |
| 4. 基本情节的设计····· | (157) |
| (二) 情节的改善····· | (158) |
| 1. 麻烦与情节设置····· | (159) |

| | |
|-------------------|-------|
| 2. 激化矛盾，强化困境····· | (159) |
| 3. 出其不意与情节设置····· | (161) |
| 4. 信任与情节设置····· | (162) |
| (三) 情节的组织····· | (162) |

第十一章 人物与主题

| | |
|------------------|-------|
| (一) 人物形象的塑造····· | (165) |
| 1. 人物塑造····· | (165) |
| 2. 人物塑造的方法····· | (174) |
| 3. 人物的表现····· | (175) |
| (二) 主题····· | (182) |
| 1. 故事内容——主题····· | (182) |
| 2. 观点声明——主题····· | (182) |
| 3. 主题是否必要····· | (183) |
| 4. 主题的作用····· | (184) |
| 5. 主题的本质····· | (185) |
| 6. 主题至上的危害····· | (186) |

第十二章 脚本设计、台词与解说词

| | |
|------------------|-------|
| (一) 脚本设计····· | (188) |
| 1. 引起注意····· | (188) |
| 2. 保证兴趣的持久性····· | (190) |
| 3. 可信性····· | (194) |
| 4. 条理清楚····· | (195) |
| 5. 脚本计划····· | (197) |
| (二) 台词····· | (199) |
| 1. 台词的功能····· | (199) |
| 2. 成功台词的特征····· | (200) |
| 3. 其他····· | (205) |
| (三) 解说词····· | (206) |

| | |
|--------------------|-------|
| 1. 解说词的功能····· | (207) |
| 2. 解说词的分类····· | (207) |
| 3. 解说词写作规则····· | (209) |
| (四) 评价总结····· | (209) |
| 1. 人物····· | (210) |
| 2. 结构····· | (210) |
| 3. 脉络····· | (210) |
| 4. 听取他人的意见····· | (210) |
| 第十三章 电视剧的种类 | |
| (一) 电视剧的简单分类····· | (212) |
| 1. 选集系列剧····· | (212) |
| 2. 系列剧····· | (212) |
| 3. 连续剧····· | (213) |
| 4. 微型系列剧····· | (213) |
| (二) 改编····· | (213) |
| 1. 定义····· | (213) |
| 2. 变化····· | (214) |
| (三) 行为剧····· | (217) |
| 1. 西部剧····· | (217) |
| 2. 警察剧····· | (218) |
| 3. 探险剧····· | (218) |
| 4. 行为剧的创作····· | (219) |
| 5. 侦探剧····· | (219) |
| 6. 侦探剧的创作····· | (219) |
| (四) 幻想剧····· | (221) |
| 1. 幻想剧的种类····· | (221) |
| 2. 幻想剧的创作····· | (222) |
| (五) 纪实剧····· | (223) |

| | |
|----------------|-------|
| 1. 传记与历史剧 | (223) |
| 2. 传记与历史剧的创作 | (224) |
| 3. 带有虚构成分的纪实剧 | (226) |
| (六) 白天连续剧(肥皂剧) | (227) |
| 1. 欣赏特点 | (227) |
| 2. 人物特征 | (229) |
| 3. 情节特征 | (230) |

第十四章 喜剧

| | |
|------------------------|-------|
| (一) 笑的本质 | (233) |
| 1. 成功——笑 | (233) |
| 2. 不协调——笑 | (236) |
| 3. 出乎意料——笑 | (239) |
| 4. 综合手法 | (241) |
| 5. 趣话与幽默 | (241) |
| (二) 喜剧节目创作 | (246) |
| 1. 喜剧性节目的种类 | (246) |
| 2. 集体创作 | (246) |
| 3. 写作程序 | (247) |
| (三) 喜剧作品的评价 | (249) |
| 1. 是否具备致笑因素? | (249) |
| 2. 结构设计是否可以产生最理想的致笑效果? | (249) |
| 3. 材料的使用是否经济简洁? | (250) |
| 4. 是否给人以自然轻松感? | (250) |
| 5. 交代与表达是否清楚? | (250) |
| 6. 观众是否能迅速理解作品? | (250) |
| 7. 情节是否合情合理? | (251) |

第十五章 白天节目

| | | |
|-----|-----------------|-------|
| (一) | 白天节目的观众..... | (252) |
| | 1. 节目的影响..... | (253) |
| | 2. 影响妇女的变化..... | (253) |
| | 3. 节目内容的扩展..... | (256) |
| (二) | 语言应用的调整..... | (267) |

第一章 作者与媒介

希望以电视节目创作为职业的人们要了解下列几个重要问题：电视媒介使它的创作者面临哪些不同寻常的挑战？需要他们具备哪些特殊的才能？在这些才能中，哪些属先天素质，哪些需要通过训练与实践获得？电视是在什么样的条件下工作的，这些条件是否会造成对创作者的限制和束缚等等。下面我们将在全面考虑创作者在电视事业中的地位的同时，重点讨论这些问题。

（一）媒介对写作者的要求

一些人从其他写作领域改行到电视创作领域的经历证明：一个人如果掌握了一般的写作技能，完全可以达到电视创作的要求。著名电视新闻主持人沃特·克朗凯特(Walter Cronkite)和哈里·利森纳(Harry Reasoner)就是先成为著名报纸记者，而后才在电视新闻领域中获得显赫成功的。埃文·亨特(Evan Hunter)最初是小说作者，他创作的《黑板难题》使他成为引人注目的人物。后来，他改行写作电视剧本获得成功。希德尼·谢尔登(Sidney Sheldon)以《午夜情》、《血线》等小说成为作品最为畅销的小说家。之后，他又成为出色的电视剧作家。上述名人的经历告诉我们：已经掌握一般写作技巧的人，可以向多方面延伸发挥其才能。

作为一种独特的传播媒介，电视有其独特的性质和要求。电视节目多种多样，需要多种创作才能，如：赋予电视剧强烈感染力的才能；设计妙趣横生的喜剧情节的才能；构思新颖独特的竞赛节目形式的才能；以广告、纪录片及社论影响人的行为与观念

的才能；及表现在新闻与信息节目写作中的敏感与高度概括的才能。善于从事一种形式的创作，未必能适合另一种创作形式的要求。这一点在电视之外的领域已得到证明。查尔斯·狄更斯和亨利·詹姆斯是世界著名的小说家。尽管他们都渴望成为剧作家，也都写过舞台剧本，但是都未能如愿。反之，肖伯纳（George Bernard Shaw）的小说至今仍鲜为人知。而当他转向剧作时，他确实走上了成功之路。

帕迪·查耶夫斯基的经验说明了另一个道理：一个人对电视媒介也许并不精通，但是，如果他已精通一种写作技能，他就可以成功地用这种媒介表达自己的思想。他创作的电视剧《马蒂》（“Marty”）上演于电视诞生的初期。这部电视剧的上演使他一夜成名。

初出茅庐的写作者首先应该认识清楚自己的基本素质，继此之后方能判断选择出最适合于自己的创作方向。要摸清自己基本素质的情况，首先非常有必要进行各种形式的脚本写作练习。本书提供各种电视脚本的写作指导，可以帮助你发现自己的潜在能力。在开始学习脚本创作技能之前，你应该了解所有成功之作的共同特点。

下面，我们将讨论创作才能的问题，包括天赋和后天经验两个方面。要想成为出色的电视脚本创作家，你必须具备这两方面的才能。

（二）基本素质

有一种流行的说法：作家是生就的，不是造就的。意思是，写作不可教。这种说法的立足点在于：作家必须具有某种内在的天赋。说教育指导不能造就才能，未免有些过于绝对，但也不全无道理。如果才能确实存在，教育和指导可促使它们显露出来并得到发展。我们从“初学者应该如何使老师了解自己的素质”谈起。

1. 超越自我

显然，写作的基础是材料。初学者的直接灵感通常来自自身的经历。因此，丰富的生活是必不可少的。但是，作家不能仅仅被动地等待经历的冲击，而应该自觉地让生活给自己留下内在的痕迹。为了获得必需的创作素材，他对世界和生活的观察必须超前于眼前的现实和周围其他的人。作家必须具有天生的好奇心和求知欲，这可以使他们获得一种判断力，法国历史学家泰因（Taine）称这种能力为“时代精神的温度表”。借助这种能力，他们可以预测出未来的时代，并时刻保持对现实的敏感洞察力和对历史的深刻理解力。这些能力是他们衡量自身经历所必不可少的。换句话说，他们必须具有摆脱自身局限性的能力。完全依赖于自身经历的写作者很快就会面临创作源泉枯竭的威胁。他们的作品必然流于空洞和乏味。同时，即使以作者个人经历为原型的作品，也必须赋予作品人物以鲜明而独特的个性和丰富而真实的生活。这些人物的情感和生活方式或许与作者本人大相径庭。作为一个作家，必须具有反映他人生活的能力。

2. 语感本能

作家的工具是文字，他们必须把握运用文字的特别方法。例如，新闻作品必须准确地表述新闻事件。因此，新闻作者善于精确地斟字酌句。通过老师的指导和帮助，一个人运用语言的能力可以得到提高。但是，对语言的本能感觉也是非常必要的。所有写作者都必须具有自我判断作品语言是否和谐一致的本领。他们在写作时，应时时本能地意识到：自己正在写作的内容是已经完成部分的自然引伸和发展，是将要写作部分的必要基础和铺垫，只有具备这种自我反思的能力，他们的作品才能够保持整体的一致性，获得高质量。这种能力对于纪录片创作者尤其重要，因为准确而合逻辑地分析问题和解决问题是他们的职业特征。

永远谨慎地斟字酌句吧！只有这样，你才能准确无误地表达

自己的思想。如果感到某个字或表达法用起来有些别扭或不够确切，字典或同义辞典会帮助你找到更满意的选择。评论家埃里克·塞瓦赖德认为：有时，一幅图画胜过一千个文字。有时，一个精心妙用的字则非千幅图画可比。

3. 口语感

电视脚本创作者必须对口语的声音十分敏感。缺乏口语感对小说家来说，或许仅仅是个障碍，对电视创作者来说，却是一个致命的缺陷。如果一个人天生缺乏这种敏感性，任何老师都将无能为力。观众必须能够在没有机会细心推敲和琢磨的情况下接受电视节目的内容。他们不能因为自己听不懂而要求讲话人重复一个事实或详细解释一个观点。为耳朵而写作的人必须充分认识这一审美特点。

电视节目创作者应该懂得：电视观众通常是由孤立的个人组成的。人们很少会聚集到大礼堂看电视。因此，电视作者不是为群体而写，而是为一个个孤立的、悠闲地坐、躺在家中的个人而写。这意味着，电视作品以采取直接的、谈话式的风格为宜。也就是说，要多用缩写式；不用或少用插入语和复句；句子要尽量短；在大多数情况下，主语后面要紧跟谓语。

因为你写出的东西是要大声朗读的，所以你应该特别注意避开绕口的词句，以免给播音员或演员造成困难。数字最好用文字写清楚，因为文字比数字更容易变换成口语。要特别注意同音异义词的使用。下面这个句子读起来很清楚，听起来却容易困惑：年轻人送给女朋友一个戒指，他因此得到了她。（“The young man got his girl a ring and thus he got her too!”）句中“ring”是多义词，既可作“戒指”解，也可作任何环形物解。

4. 独创性

经验和知识是作家的重要财富。但在大多数创作活动中，作

家还需要有推出前所未有的新鲜作品的创造能力。广告作者需要以与众不同的手法推销产品；纪录片作者需要以不落俗套的形式生动而有趣地表述观点；电视剧作者需要以独到的构思，巧妙的情节，崭新的人物征服口味日益提高的观众。塑造崭新且具个性的人物，需要创造性的想象力。作品中人物可以是现实人的真实写照。但仅仅如此，剧作家便没有突破“逼真”的局限。只有在想象丰富了现实的时候，真正令人满意的人物才能诞生。善于用人们熟悉的材料，创造出史无前例的新作品的能力是老师教导不出来的。

5. 再现的能力

作家需要有很强的记忆力。但仅仅能丝毫不差地回忆事件的细节是不够的。要想使观众产生亲临其境的感觉，作者本人必须能够重新感受生活中的经历。能够准确地叙述往事的人很多，能够以事件发生时的情感和冲动再现往事的人则为数甚少。喜剧作者特别需要具有这种能力。

6. 讲故事的才能

电视剧和纪录片作者必须具有绘影绘声讲故事的才能。戏剧大师们似乎天生地懂得如何一开场就抓住观众，并且牢牢地吸引住他们，直到剧终。老师可以教给学生一些讲故事的技巧，但更多的技巧还要靠个人本能的领悟和运用。

7. 自我反思的能力

写作是一种独立的个体性艺术。这种独立性与电视作家似乎更有不解之缘。他们很少有了解观众反应的机会。在大多数情况下，电视作者只能从制片人那里听到对其作品的评价。为此，电视作者尤其需要具有自我批评的能力。否则，他们的创作过程将无异于盲人摸象。能够从各种角度，以客观的眼光看待自己的每篇作品和每个人物并非容易的事情。那些充满激情的人往往被自己的作品冲昏头脑，忘记自己开始写作生涯时制定的目标。

(三) 技能

写作不可教似乎意味着：任何写作技巧都是不可能学到的。无可辩驳，我们上面谈到的各种天赋条件是很难从老师那里得到的。然而，同样显而易见，有些写作技能是可以学到的。尽管学生们无法学到创造性的才智，却可以学会如何发挥自身的特长。他们可以学习掌握有关媒介的知识和戒律；学会如何达到媒介的特殊要求；并且可以发现何种电视节目形式表达何种意境最合适。通过学习，学生们可以挖掘出自身内在的潜力，使其得到充分的施展。掌握各种创作原则，如：如何构思电视剧本，如何选择新闻素材，如何说服人们买一种产品及如何引起观众的哄堂大笑等。学生们就会把握自我评价的标准，少走弯路、事半功倍地从事创作活动。最为重要的是，老师是写作者的第一个观众，能为他们提供第一手的反馈，使他们及时地了解自己的作品。

D·H·劳伦斯对于小说有这样的论述：“所有的写作法则只适用于效仿其他小说的小说。”这种观点似乎只部分地正确。至少需要就各类作品的形式与特征，制定出一些普遍适用的法则。当一个写作者的才能没有得到检验和承认时，忽视实践是很危险的事。经验证明：实践是非常有效的学习活动。有些写作法则或许最终要被突破，但是，初学者却必须恪守。

学习写作存在着另一种危险：性急的年轻人容易误以为某些技巧和公式适用于各种脚本的创作。这种假设有可能将他们引上歧途，抑制他们的想象力，扼杀他们对新的表现方式的探索精神。原则不应成为禁锢人手脚的僵死教条，以至导致愚蠢和荒谬。初学者有必要模仿已形成的模式。但是，他们最终必须形成自己的风格。