

编剧的自修课

解读美国电影剧作

Billy Wilder

Alfred Hitchcock

Charlie Kaufman

Mildred Pierce

Thelma & Louise

Fargo

Good Will Hunting

American Beauty

Eternal Sunshine of the Spotless Mind

梅
峰
编著

编剧的自修课

解读美国电影剧作

梅峰
编著



北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.

图书在版编目 (CIP) 数据

编剧的自修课: 解读美国电影剧作 / 梅峰编著. — 北京: 北京联合出版公司, 2016.11
ISBN 978-7-5502-8934-5

I. ①编… II. ①梅… III. ①电影编剧—基本知识 IV. ①I053.5
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 249300 号

Copyright © 2016 Ginkgo (Beijing) Book Co., Ltd.

All rights reserved.

本书版权归属于银杏树下 (北京) 图书有限责任公司。

编剧的自修课：解读美国电影剧作

编 著 者：梅 峰

选题策划：后浪出版公司

出版统筹：吴兴元

编辑统筹：陈草心

特约编辑：徐小棠

责任编辑：李 征

营销推广：ONEBOOK

装帧制造：墨白空间·张静涵

北京联合出版公司出版

(北京市西城区德外大街 83 号楼 9 层 100088)

北京京都六环印刷厂印刷 新华书店经销

字数 214 千字 720 毫米 × 1030 毫米 1/16 17.5 印张 插页 4

2016 年 12 月第 1 版 2016 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5502-8934-5

定价：45.00 元

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问：北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有，侵权必究

本书若有质量问题，请与本公司图书销售中心联系调换。电话：010-64010019

本书系梅峰主持的 2011 年度北京市教委的科研项目《美国电影剧作研究》的出版成果，项目编码：SM201110050001

序 言

对于写好一个剧本，应该具有哪些基础和素质？我想市面上陆续出版了很多专业性的翻译书籍，会提供一些帮助，比如2001年我就和刘捷翻译出版过法国的剧作教材《剧作练习》，里面包含了起步性的基础训练。她是娄烨的电影《花》的编剧，后来和系里同事连续带了几届国际电影文化传播及中外电影史方向的研究生。他们当中很多人对编剧也有兴趣，而且很多毕业后也参与到剧本的选题、策划、修改和具体的写作工作中去。尤其是国别电影和中外电影专题课程的讲座，从电影史和理论及美学和文化的角度开启了某种编剧的趣味和思维，反过来再去专注于具体的编剧方法和技巧，进而获得更多内功的启示和帮助。特别是我们一起参与进行的古典好莱坞、新好莱坞经典影片的分析，在故事提炼、类型配置、明星选择及偏重编剧的研究和思考中，在一个更为扎实和开阔的平台上，启发了彼此的专业学习，也使彼此的编剧能力进一步提升。美国电影更多地倚重类型和明星机制，而且故事的编排和讲述比较规范，即使存在新好莱坞对大制片厂时代的反叛和拓展，独立电影的另辟蹊径，以及当代美国电影的多元发展，我们还是可以看到清晰的传承和脉络延续。

所以本书当中，我对美国电影剧作的学习和思考具体分为三个部分。

一是理论研究，回到源头思考电影作为现代媒介和传播工具的特质是什么，尤其是观众的需求和主动意识反过来如何能动地作用电影的意义和内容，以及联系故事和情节的电影叙事应该有怎样更为内在的机制和丰富的层面。结合分析了最有美国气质的西部片类型以及当代最有说服力和仿效影响的爱情神经喜剧。

二是创作研究，审视了作为编导合一同时而更以编剧取胜的电影大师比利·怀尔德无所不能的各种类型实践和创作。另外，特别从编剧的角度考察了作为作者倡议的希区柯克剧作团队。具体解析了几种主题交织驱动的经典影片

《欲海情魔》（文中翻译为《米尔德丽德·皮尔斯》）的创作过程，以及作为独立电影人且具有当代创作性的著名编剧查利·考夫曼的困境与突破。这一部分更多是通过翻译，从外国的学术界直接吸取有关电影改编的个案与议题。

三是个案分析，直接选取了 20 世纪 90 年代以来的五部荣获奥斯卡最佳原创剧本奖影片，包括《塞尔玛与路易斯》《法尔戈》《心灵捕手》《美国美人》《纯洁心灵的永恒阳光》，从剧作方式以及作者特色进行细密解读和分析，以此管窥美国电影剧作的因袭传统和当前突破，并且结合放置在了当年度奥斯卡评奖的背景语境中。

本书从我个人的视点和爱好，采取了写作和翻译相结合的方式，目的是有效地建构一种具体写作技巧和方法之外的某种视野，从而推动喜欢剧作实践的同学和同行们，从一个更为内在和开阔的境界里拓展编剧的修养和眼光，为理解美国编剧并进行自我剧本的开发和创作提供可能的帮助和启发。

我要特别感谢北京电影学院文学系 2011 级研究生潘依然、张衍、高明聪，2012 级研究生王钊，另外还有李二仕副教授，他们参与了其中的具体写作和翻译工作。另外还有 2013 级研究生李荣恩以及该书的编辑徐小棠，这本书的出版离不开他们的辛勤劳动和付出。也感谢后浪出版公司吴兴元先生和陈草心女士对该书出版的确认和帮助。

目 录

Contents

序 言.....	1
----------	---

第一部分 理论研究

第 1 章 吸引力：它们是如何形成的	3
第 2 章 一种惊诧美学：早期电影和（不）轻信的观众	15
2.1 过道里的惊恐	15
2.2 吸引力美学	22
2.3 震惊的分心娱乐与模棱两可	26
第 3 章 叙事情境与叙事者机制	35
第 4 章 好莱坞西部片的叙事方法	51
4.1 类 型	52
4.2 开花的仙人掌：价值和结构	53
4.3 永恒的西部：视觉元素和故事原型	62
4.4 标准西部片流程	63
4.5 西部人	64
4.6 印第安人	68
4.7 女 性	70
4.8 社 区	71

4.9 结 语	72
第5章 神经喜剧剧本模式的探讨	75
5.1 神经喜剧的概况	75
5.1.1 神经喜剧主人公的社会身份	76
5.1.2 神经喜剧中人物的性格特征	79
5.1.3 神经喜剧情节转折点的人物动机	81
5.1.4 神经喜剧中的双主人公模式	83
5.1.5 神经喜剧当中的台词设计	84
5.2 神经喜剧兴起的历史背景	85
5.3 两位作者	86
5.4 结 语	89

第二部分 创作研究

第6章 脱下伪装之后：比利·怀尔德剧作研究	93
6.1 历 史	94
6.2 伪 装	96
6.3 巧遇与人物搭配	113
6.4 现实主义	123
第7章 希区柯克和他的编剧们：作者论与改编权威	129
第8章 《改编剧本》如何改编：从小说《兰花贼》到 考夫曼“兄弟”的剧本，再到电影	151
8.1 麦基或者不是麦基？这是个问题	153
8.2 “整个世界都是一个（有声的）舞台”	156
8.3 “电影就是这么回事……”	159
8.4 结语：布局完好全面，结尾方显精彩	164

第9章 《米尔德丽德·皮尔斯》：一笔棘手的剧作财富	171
9.1 詹姆斯·M·凯恩的作品和黑色电影传统	174
9.2 杰瑞·瓦尔德作为制片人	178
9.3 特内的剧本与马尔兹的评论	181
9.4 格鲁恩和福克纳的剧本	187
9.5 麦克杜格尔的剧本与皮尔森的修订	190

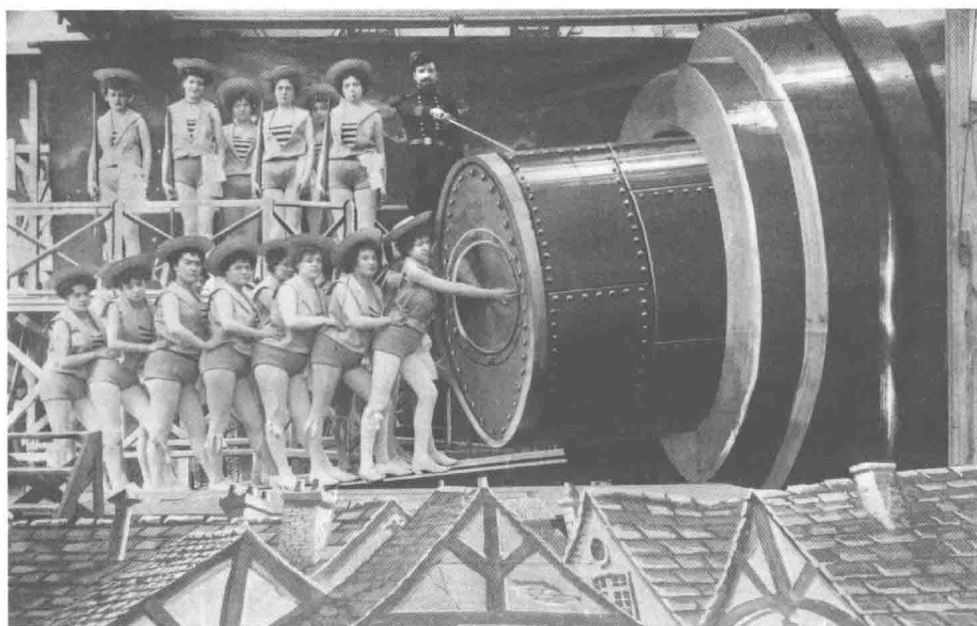
第三部分 个案分析：奥斯卡最佳原创剧本

第10章 再次上路：《塞尔玛与路易丝》剧作解读	199
10.1 绪论	200
10.2 作为情节转折点的人物动机	200
10.3 “搭档”电影中的双主人公模式	203
10.4 两位作者	207
10.5 1991年的不安	208
第11章 结冻，从明尼苏达通向美国精神： 《法尔戈》剧作解读	211
11.1 绪论	212
11.2 人物先行和人物定性	213
11.3 主题变奏和视觉实践	215
11.4 科恩工作法	218
11.5 独立电影年	221
第12章 博弈：从原著剧本到电影呈现—— 《心灵捕手》剧作分析	223
12.1 对现代好莱坞叙事模式的利用与突破——剧本分析	224
12.2 导演改变剧本，使叙事回归传统	231
12.3 《心灵捕手》的主题及其局限性	235

第 13 章	近距离观看：《美国美人》剧作解读	239
13.1	绪 论	240
13.2	视点策略	240
13.3	拟多主人公模式	244
13.4	类型混搭	247
13.5	一次成功的奥斯卡运作	250
第 14 章	一种新的感受力：《纯洁心灵的永恒阳光》剧作解读	253
14.1	绪 论	254
14.2	传统构架的拓展	254
14.3	单主人公模式	257
14.4	视听的伸展	260
14.5	关于查利·考夫曼	262
14.6	第 77 届奥斯卡	264
14.7	结语：一种新的感受力	267
	附：查利·考夫曼创作年表	268
	出版后记	270

〔 第一部分 〕

理论研究



第1章——

吸引力： 它们是如何形成的



有人曾经说过（甚至有可能就是我），历史学家开始是研究历史，最终成为历史的组成部分。我意识到绝大多数写作（甚至包括公开发表与出版）的最终命运就是成为被遗忘或者湮没的残余物，同时为了避免某种自以为是的个人立场，我想还原铺陈自己有关“吸引力电影”这一概念，或者至少希望在一种历史的语境里阐明我在论文写作过程中是如何产生、发展出这个概念的。当然这大部分是依据个人的记忆。这样做，不是为了捍卫什么，或者进一步解释这个术语，而是为了在这篇论文中适度建构一定的目标，希望在这本论文集里出现的对于这个术语的应用在对理论进行行之有效的评价（正面、负面或者两者兼而有之）的时候，提供某种备用的上下文情境。我要感谢万达·施特劳芬给我这样一个机会。

以下就是 I 有关这个语汇概念的记忆。安德烈·戈德里奥 1985 年春季（或许是 1984 年冬季）来马萨诸塞州的剑桥市来探望我（那一年我正好在哈佛大学卡朋特中心的视觉与环境研究院任教），然后一起讨论我们正在进行的有关早期电影的研究项目。该项目是基于 1978 年我们参加的国际电影资料馆联合

* 本文原名为“Attractions: How They Came into the World”，（美）汤姆·冈宁（Tom Gunning）著。译自 *The Cinema of Attractions Reloaded*，万达·施特劳芬（Wanda Strauven）主编，阿姆斯特丹大学出版社，2006 年版，第 31~38 页。

会（FIAF）有关早期故事片的布莱顿项目的后续研究。这些项目包括一份电影年表，以及那年夏天我们受邀参加的在法国诺曼底的瑟里西召开的电影历史讨论会上共同开设的一次讲座。安德烈感叹——据我所能回忆起的（也许他对此有不同的记忆）——“早期电影”（我认为这个语汇是查尔斯·马瑟在研究波特和爱迪生的论文里提出来的）这个语汇在英语里听起来很自然，但是翻译到法语就特别不妥当。法语中对应的表述“早期电影”（le cinéma des premiers temps）在好几个法国学者听来尤其别扭。戈德里奥希望我们可以找到一种在英法两种语言里都很奏效的指代称谓。

就在哈佛的那一年，我开设了黑色电影、日本电影和情节剧的课程。非常幸运的是，指派给我当助教的那位学生非比寻常，最近他刚刚从卡朋特中心毕业。他的名字叫亚当·西蒙。西蒙后来放弃了电影研究，转向电影创作，拍摄了一些低成本的有关恐龙的惊悚片《雷克斯暴龙》（*Carnosaur*, 1993），一些有关美国导演塞缪尔·富勒的纪录片《一个导演的故事》（*The Typewriter, the Rifle & the Movie Camera*, 1996）以及有关美国 20 世纪六十年代和七十年代恐怖片的专题片（《美国噩梦》[*The American Nightmare*, 2000]），继而转向对神秘超自然事物的研究。西蒙是一位极具启发性的对话交流者，我们在一起讨论过不同的电影类型，比如情节剧和恐怖片如何采用不同的方式来面对电影观众，并且还把这些探讨同布莱顿项目衍生出来的有关早期电影的工作联系起来。西蒙和我逐渐发展出一个我在教学当中使用过的语汇，那就是“吸引力电影”（the cinema of attractions），而这又是根据谢尔盖·爱森斯坦的成果引申出来的。我们把这个语汇推介给戈德里奥，由他来思考法语的对应翻译，并且回头重读了爱森斯坦以及雅克斯·奥蒙的著作。其中，《蒙太奇爱森斯坦》具有洞察力地使用了“吸引力”这个词，然后认定这个语汇是奏效的。事实上，这个词非常符合戈德里奥本人一直以来持续思考的有关叙事的内容，也就是他所谓的论证演示（de monstration）。他把这两个词合并应用于我们一起负责的瑟里西演讲里头，即《早期电影：对电影史的一种挑战》²（这也是这个词第一次以英文翻译的形式出现在这本论文集里，尽管它是我提出来的，融合了双方理解的段落并且基于我们相同的常识概念，但主要还是通过戈德里奥的笔呈现出来）。

这次回归爱森斯坦的转向对我来说意义重大。我感觉那时候（现在依然如此）需要重新发现电影所提供的浪漫乌托邦的希望，正如电影被 20 世纪二十

年代的理论家和电影制作者描述的那样（苏联派、法国的“印象派”以及稍后20世纪三十年代的本雅明和克拉考尔时期的某些流派）。1968年及这个时代占主导地位的电影理论是关于电影机器的意识形态批评。与此形成鲜明对照的是，早期的先锋派电影思想家和实践者，他们看到的是电影以各种新颖的方式和手法所呈现出来的各种前所未有的革命可能性（包括政治上的和美学上的），它们吸引着观众。在那个年代，随即传承下来的20世纪七十年代的所谓“高理论”（high theory）依然束缚并限制了有关观众接受学的观点，认为它没法揭示通俗流行电影叙事结构当中存在的意识形态的复杂性，所以把电影的观众接受学机械地看成是毫无意识的沉迷过程，关注的只是本能固有的反应和退化了的心理状态。虽然这种批评涉及的方面有价值（而且这种价值得以保存），但是我也感觉到这种批评方法的欠缺，导致无法追问贯穿整个电影史方方面面的电影实践（包括通俗流行电影以及先锋实验电影），也缺乏对由此暗示出来的种种观看行为的深入研究。这种单向循环的描述容易促使电影专业的学生在联系电影实践的全面完整性的时候，想当然地确立他们的自我优越感。无论是作为电影理论家还是实践者，谢尔盖·爱森斯坦所做的工作都呈现了一次机遇：一种由（当时）电影带来的新的可能性所产生的兴奋，它传承于俄国结构主义引发的现代主义者的实践和政治革命交汇形成的乌托邦影响力，同时联系着一种主流实践，包括意识形态和形式上两相一致的批评。20世纪七十年代同样见证了苏联现代主义的重新发现，而且我有幸和安内特·迈克尔森一起在纽约大学开课，揭示包含在这份传统遗产继承中的可能性。“吸引力”这个概念抓住了电影在面对观众时潜藏的能量。

在哈佛，经历了接下来数月的讨论，我和戈德里奥来来回回相互传递我们演讲的修订草稿，这逐渐形成了我们关于早期电影的瑟里西演讲稿论文《论证演示式吸引力体系》（戈德里奥不得不在没有我的情况下提交了这篇演讲稿，部分原因是彼时我正在完成关于比沃格拉夫时期D.W. 格里菲斯的学位论文的最后阶段）。不过，我在1985年秋季在俄亥俄大学召开的电影与录像学会上准备了对这一概念的论证与阐释。这篇论文经过几处修改，发表在电影期刊《广角》上，最终收录在托马斯·埃尔萨瑟编选的论文集《早期电影：空间框定叙事》³一书里。也正是这篇稍微加长篇幅的论文成为我最后版本的学位论文。在接下来的几年里，我在好几篇论文里继续发展了对这个概念的阐述，其中最基本的几篇包括《一种惊诧美学：早期电影和（不）轻信的观众》，发表在《艺术与

文本》（1989年秋季号）；《“现在你看见它了，现在你没有看见”：吸引力电影的瞬间》，发表在《丝绒灯罩》（1993年秋季号）以及《全城人的傻瞪眼看：早期电影和现代性的视觉体验》，发表在《耶鲁批评学报》第7期第2页上（1994年秋季号）。

回到关于这个语汇的来龙去脉，除了戈德里奥、西蒙和我必须被提及之外，其他与此相关的发起人还得提及。唐纳德·克拉夫顿论述有力的论文《蛋糕与追逐》关注了打闹喜剧⁴，他在国际电影资料馆联合会于1985年春季召开的“打闹喜剧讨论会”上提交了该论文。我也参加了这次讨论会。他也引用了爱森斯坦的这个概念。克拉夫顿把打闹喜剧中的插科打诨描述成“吸引力”，这些吸引力段落经常阻止叙事的发展。而且正如他在论文中强调的那样，这种“吸引力”并没有必要努力做到和叙事结构融为一体。尽管从他已经公开发表的论文看来，克拉夫顿提到了我有关“吸引力电影”的论文，但是他最初的论文成形却早于我公开发表的日期，并且事实上，和克拉夫顿的讨论影响了我对这一概念的深入理解。⁵这样一来，克拉夫顿同时使用“吸引力”这个语汇对我的思考起到了明显的影响作用。与此相似的还有一件事，就在我的论文最初公开发表后的几年，我回忆起本·布鲁斯特在他的一篇重要论文《电影里的一个场景》里也使用了这一语汇。该论文发表在1982年的《银幕》杂志上。值得关注的一点是，布鲁斯特在《祖母的放大镜》（*Grandma's Reading Glass*, 1900）中讨论了早期特写视点镜头的组织结构所起到的作用，他将此描述为“电影的愉悦点，电影的吸引力”⁶。这种观察与评价正好对应了（而且事实上也比我更早）关注早期电影当中的特写镜头。比如《快乐的鞋店员》（*The Gay Shoe Clerk*, 1903）里面有拍摄女士脚踝的镜头，它不仅是作为叙事稍作停顿的标点来运作（由此形成了古典结构的雏形），而且同样重要的是，在进行并强调视觉放大的展览的同时，提供了一系列的视觉愉悦。⁷我必须补充一点，与沃伦·巴克兰德在这本论文集子里提及马瑟的不同之处在于，我依然坚持认为，任何真的观看了这部电影的人都会觉得这是显而易见的。在我写完自己论文的数年之后，我重读了布鲁斯特的文章，我认识到自己并没有自觉地记住他使用过这个语汇。但是，当我因为自己没有确认他是在我之前使用“吸引力”这个词而向他致歉时，他停顿了一会儿，然后回忆说，他在写那一段的时候，起初用那个词并不是他的选择，而是一名编辑给他的修改建议。

一篇涉及吸引力电影的编年史论文（当然，这是从个人的视点出发）一定

得包含文化方面的诸多影响。20 世纪七十年代末期，多种影响交汇在一起，从而推动了对早期电影和纽约的重新评价，至少这首先形成了一个中心。现代艺术博物馆凭借它非凡的早期电影的馆藏（尤其是爱迪生和比沃格拉夫公司制作生产的美国电影）提供了丰富的原始资料，这才开启了重新发现和重新评价工作的种种可能性。也是因为艾琳·鲍泽这样杰出而且富有创造性的管理组织者促进了各方面的可能性。鲍泽与英国电影学会下属的英国影视资料馆的戴卫·弗朗西斯合作，开始酝酿国际电影资料馆联合会的布莱顿计划，并且在纽约的 MoMA 举行了大规模影展，同时为 1978 年的年会做准备。在众多的与会学者中，包括查尔斯·马瑟、安德烈·戈德里奥、拉塞尔·莫里特、陈立、约翰·加藤伯格和保罗·什佩赫尔（他们带来了国会图书馆的档案电影收藏，这恐怕是最大规模的电影量）。大家不仅一起看片子，而且花了一个星期的时间讨论并交流各自的意见。在 20 世纪七十年代，纽约同样还产生了卓越的先锋派电影人的学派，特别是由厄尼·格尔、霍利斯·弗兰普顿和肯·雅各布斯组成的但并没有正式命名的“钱伯斯街团体”（Chambers Street Group）。这个团队的成员不仅仔细观看了早期以来的电影，并且把这些片段融进自己的作品当中。他们经常利用国会图书馆的档案电影收藏，比如像雅各布斯的《汤姆，汤姆，风笛手的儿子》（*Tom, Tom, The Piper's Son*, 1969）以及弗兰普顿的《公众领域》（*Public Domain*, 1972）。就我个人来说，这些电影人带来的对于早期电影的新鲜看法的影响，不仅对于我重新关注这段时期的电影产生过关键性的作用，也有助于重新建构这些电影的互文本语境，从而将早期电影从目的论的视野和方法中解脱出来，而非仅把早期电影看作此后形式方面的“原始”动力。最后，就在这段时期，陈立在纽约大学开设有关电影历史的讲座，其中包括一些格里菲斯在比沃格拉夫公司创作的电影。这些都激发了许多年轻学者重新思考美国早期电影。

诺埃尔·伯奇是一位高级知识分子，而且有着极高水准的批评影响力。没能马上承认他对于我研究早期电影的方法产生过影响，是极不厚道而且极不符合历史的。在他 20 世纪七八十年代逍遥游走的学术生涯里，他广泛穿梭于伦敦、巴黎、纽约（以及俄亥俄的哥伦比亚），并且执教于纽约大学。在那里他有关早期电影的讲座对我的工作产生过巨大的影响。那段时期，我因为自己学位论文的研究以及和莱达的共事而沉迷于那个时代，正是伯奇对于早期电影的敏锐洞察力开启了我对它们的深入审视。随后伯奇参加了布莱顿的电影放映活动以