

法国影视教材

Techniques du scénario

剧作技巧

[法] 皮埃尔·让 著

5

中国电影出版社

法国影视教材

Techniques
du scénario
剧作技巧

[法] 皮埃尔·让 著

高 虹 译

中国电影出版社
2004年 北京

图书在版编目(CIP)数据

剧作技巧/(法)让著;高虹译. —北京:中国电影出版社,2004.10

ISBN 7-106-02216-0

I. 剧… II. ①让…②高… III. 电影编剧
IV. I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 094937 号

剧作技巧

[法]皮埃尔·让 著

高虹 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:64299917(总编室) 64216278(发行部)

E-mail: Jsja@netchina.com.cn

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2005年1月第1版 2005年1月北京第1次印刷

规 格 开本/850×1168毫米 1/32

印张/4.5 插页/2 字数/100 千字

书 号 ISBN 7-106-02216-0/I·0531

定 价 15.00 元

目 录

引言.....	1
情节.....	5
主要剧作命题.....	6
什么是“剧本命题”?	7
主要主题命题.....	9
主要情节和次要情节	11
行为和辨别	13
剧情变化	20
人物	25
主体——对立体	25
主体	26
对立体	30
主体——对立体关系或矛盾的统一	34
人物的树立	39
人物的命题	40
人物的三重性	41

行为系统	45
电影描述与戏剧连接	46
叙述方式的三项式和运作	46
费尔德范例	48
故事片的结构	52
铺垫	52
剧情的收场	57
剧情的关键环节	63
编剧,信息的艺术.....	73
场景叙述的规律	74
功能和动机	74
介绍和说服	78
剧情写作	82
展示和表达	82
基本法则	84
方法	89
对话.....	107
对白的基礎.....	108
编写对话.....	110
写作.....	117
孕育时期.....	117
构架阶段.....	118
作者与障碍.....	119
剧本的写作.....	122
附记.....	127
《星球大战》的构思.....	127

“如

果不存在某种剧作艺术,部分原因应归咎于我们没有为学习这门艺术提供完整的深入浅出的理论认识和实践资料。”这是雷蒙·尚德勒的话,在《剧作练习》中突出引证了此句,它揭示了两方的一个矛盾,这就是:普及编剧技术的教科书与戏剧艺术的统一和理论思考方面的矛盾。

对美国有关编剧著作做比较后,的确发现了这样一种无序状态:除了经常重复的合理的基本建议以外,每部著作仅是深入阐述作者所擅长的某个观点或某个方法,而忽略了其它的存在。这种排斥之所以令人费解,是因其对编剧艺术承袭传统无知。只有几部作品真正认识到电影编剧是继承了上千年的传统。

因此,对尚德勒的论点应适当有所保留:有关编剧艺术存在

着长达上百年的统一、定型和思考工作。百年中,几代剧作家、评论家和理论家积累了重要的理论资本。本书旨在介绍美国出版的各种有关叙述体长片的编剧技巧的概况,对它们进行统一分析,这在历史上还是第一次,在美国也是如此,并与一整套理论和实践论据相比较:戏剧叙事的伟大传统。

第一个难题是筛选美国的有关编剧写作的书籍。从二十世纪的头十年开始,美国每年有多部剧作论著出版。对它们进行历史总结的任务尚待完成。甚至仅仅限于八十年代最有价值的论著,筛选工作也并非易事。我们选出了五部著作:拉乔斯·埃格里的《剧作艺术》主要关注编剧理论,分析并讨论了剧本的主要基础;尤金·维尔的《电影和电视的写作技巧》对电影剧本的写作有非常出色的论述;席德·菲尔德所著的《电影剧本》和《电影编剧参考》则着重研究剧作结构问题;汤姆·斯坦普尔在《电影剧作结构》一书中把上述非常技术性的观点放在现代的发展中加以认识,正如其标题所指出的,引经据典地分析了美国剧作的历史结构。

除上述作品外,还有名作家和受尊敬的高级技术人员的作品。他们的视角独特珍贵,在技术上也有独到之处。如爱德华·德米特里克的《论电影写作》,康斯坦斯·纳什和维吉尼亚·奥凯的《编剧作家手册》,威尔斯·鲁特的《创作剧本》,汤姆·斯坦普尔的《剧本写作》,怀特和乔伊·斯温的《电影剧本写作》。关于剧本的表现形式美国对此要求非常严格,有罗伯特·李和罗伯特·米西罗斯基所著的《编剧模式》;专门用于电视剧作的有让·卢维罗尔的《肥皂剧的写作》,和鲍伯·尚克斯的《电影入门》。对作品进行再加工和润色阶段的作者,可以参考琳达·塞杰所作的《写出

一个好剧本》，这部著作在好莱坞的“剧本医生”^① 当中享有口碑。

叙事理论的伟大传统起源于亚里士多德。谈到剧作技巧，一般是指几个世纪以来，剧作家、评论家和理论家观察、研究观众对戏剧作品的反应，加以总结后得出的知识。电影剧作是对戏剧写作的继承，为避免理论的枯竭，借用两个截然不同的方面而形成了一整套戏剧理论。这两个方面是：法国的古典主义——在那个时代，理论对剧作艺术有很大的影响；另一个是堪称典范的剧作家的作品，不带任何理论化的倾向，而更多的体现了务实主义和作者的个人直觉：如莎士比亚。

一些剧作把理论和技巧和谐地应用于传统电影剧本。五十年代和九十年代期间，每一部好莱坞经典影片的剧作都是别出心裁和独此一份儿的创作，它们一直作为检验剧本的标准。经验证明，无需列举许多例子，深入分析几种情况就可以得出具有普遍意义的结论：如查尔斯·布雷克特、比利·怀尔德和小马什曼的《日落大道》(1949)，约瑟夫·曼凯维奇的《彗星美人》(1949)，比利·怀尔德和 I. A. L. 戴蒙德的《热情似火》(1958)，欧内斯特·莱曼的《西北偏北》(1958)，约瑟夫·斯特法诺的《精神病患者》(1959)；罗伯特·汤的《唐人街》，乔治·卢卡斯的《星球大战》(1976)，梅利莎·马西森的《E. T. 》(1981)和罗纳德·巴斯的《雨人》。上述日期是剧本完成的时间，而非电影上演的时间，上述

① 在好莱坞的实际拍片中，有专门给原创剧本挑错的一道工序，其工作人员被称为“剧本医生”。——译注

在《电影商业中的风险》一书中，威廉·古德曼几乎没有涉及技巧，而是用看破一切和嘲讽的笔锋，见证了一位剧作家，不仅只限于写作，还要面对电影制片人、导演和明星的评论……最终剧本也未必能安然无损。

的名字都是剧本作者,而非电影导演。即使阿尔弗莱德·希区柯克参与欧内斯特·莱曼和约瑟夫·斯特法诺的工作,或者罗曼·波兰斯基与罗伯特·汤进行了合作,我们应该明白,这并非是寻求一个新剧本的作者资格,而是从剧本技巧的角度研究其运作规律。可以说它们不是从剧本的不同模式,而是更多地从经典剧本中汲取营养。

部剧本的基本构成是什么？

答案到处都相同：那就是情节。当我们知道希腊文 drama 一词就确指情节时，我们对这一答案就不感到奇怪了。提出以下问题似乎更恰当：剧本情节指的是什么？情节的基本成分是什么？展开情节应具备什么样的条件？

对现实的观察告诉我们：一个情节总有一个起因，生活本身就是情节，它由一连串无休无止的因果关联的事件组成。是否可以照抄现实，把这一模式用于电影剧本？当然不行，因为日常生活的因果系统太复杂，正如狄德罗所说：“在社会上，事情仅仅是因小的事件而延续，并赋予小说以真实性，但对一部戏剧来说却毫无意义：在戏剧舞台上，只表现现实生活中的特殊时刻，我们应该同样致力于这样做。”这解释了所有时代的剧作家的创作

意图,他们要简化这个体系并达到他们称作的剧作统一。

追求这种统一表明:剧作的目的不是镜子似地模仿日常生活,而是移植生活的意义及运转。想象你对正在建造小木屋的一位亲友问道:“你在建什么?”他回答说:“我怎么知道我在建什么?我的房子还没有完工呢。”你一定会认为这个回答有点荒谬。它涉及到一个共同的感觉:我们一致同意我们的行为受某种逻辑指引。因此,我们通常设想,如果一个原因产生一个结果,而在任何结果的背后都有一个原因。这就是拉宾神父在1674年所说的:“剧中故事不应让一个没有目标的人出现,不应只分析别人的意图或只支持自己的想法。”因此,古典派理论家认为“偶然造成的事件空白”是情节统一的基本要素之一,为电影设计的剧情也逃脱不了这一规则。

主要剧作命题

通常一个剧本都以这样的方式开头:“在大部分时间,作者有一个想法或为一个不寻常的情况所动,并决定据此写一个剧本。”然后做什么呢?初学者相信偶然和幻想,老练的职业家就会获得一系列“个人”的东西和“习惯”,总之是或多或少理性化的经验。不论电影编剧是否愿意,不论他是意识到还是想无视这一点,任何剧作要成功的话,必须符合一些一成不变的基本条件,不论是亚里士多德时代,十七世纪,还是在好莱坞或在巴黎。大部分人承认,一部剧作只以一个原动力为基础,虽然它被赋予各种名称:主题、论点、基本思想、中心意思、目的、目标、主旨、纲要、情节、基本情理等。尽管他们用词不同,但所谈论的内容却一致,拉乔斯·埃格里称之为“剧本命题”。

什么是“剧本命题”？

可以用一句话来概括，这句话本身就包括作品情节的要义并表现为如下的特殊形式：“任何好的命题都由三个要素组成，其中每一个都很重要。第一个是人物，第二个是冲突，第三个是结局。”从这一角度出发，欧内斯特·莱曼的《西北偏北》中的情节证明：“应首先发现游戏规则，才能赢得游戏。”《日落大道》说明“缺乏判断力就会导致失败”。《帝国反击战》则是“准备不足就不可能胜利”，等等。

作者如何选择命题？

这是否是武断的选择结果？答案显然是不，否则就是愚蠢的，因为“剧本命题应该是你内心的信念，你要倾心将它表现出来”。因此，命题不一定是一个普遍接受的真理或一个人人承认的道德，通常是作者内心要表现的一种情结。因此，一个剧情故事可有这样的基本意义：“诚实胜于伪善”和“诚实面对特大欺诈无能为力”。在前一种情况下，道德胜利，结局圆满；而后一种情况则激发起悲剧，命运不公正，生灵遭受欺凌。它们可以发展为两种不同的剧情，也许是由一个作者来完成。尽管它们是对立的，但又是站得住脚的，只待作者通过故事来展开剧情就是了。

一部剧作，一个情节，是否可以有两个(或更多的)命题？

“这是可能的，但那将不是一个好的作品”，拉乔斯·埃格里在提出这一论点的同时，还强调了很久以前亚里士多德提出的一个必要性：“故事应集中于一个行动上。”而读者则有权指出，在《西北偏北》中，能找到“发现规则才能赢得游戏”的道理，他也同样能发现“被诱惑的人会跌入陷阱难以自拔”。因此，应明确

上述论点的言外之意：对命题这个词应加上“主要的”这一形容词。事实上，一部作品总能展开多重情节，而每一情节都有其主题。重要的是只有一个“主要的”行动范畴，只体现一个命题，其它的行动是次要的，只体现次要的命题，它总是附属于主要的命题。

关于主要命题，作者应分析其剧作内容，以尽早了解作品的惟一主要命题，并据此确定剧情的初稿。当作者意识明确并可明白阐述时，应使创作内容符合、服从和严格服务于命题。“作品应使所有读者按作者的意图去理解。一个模糊的编剧命题，与没有命题一样糟糕”。因为它使作者无所适从。命题是作者的向导，应该清晰、具体。在开始写作时，作者通常没有意识到这一因素：“你可以从一个人物，一个事件，甚至一个简单想法开始写。这一想法或事件的内容随后会增加，故事便悄然展开。只是在后来，你才从整个素材中抽出命题。重要的是找到了它。”命题通常很晚才出现。我们看到，这一极具特征的时刻标志写作进入一个重要的阶段，因为它向作者表明写作过程中的两个重要阶段的分野：构思和写作。构思是寻求灵感和素材，也是犹豫、出错误和不断修正错误的阶段，有偶然和无法确知的因素。而写作期则是理性的，有意识的和精心筹划过的。因为作者找到了主题：命题鲜明地出现了，成为要写剧情的支柱。这可能就是拉辛在长时间工作后所说的“我的剧本完成了，只要写就成了”。

拉乔斯·埃格里的观点虽然明确，但还不够完整。事实上，如果我们把拉乔斯的观点用于莫里哀的《伪君子》，我们会发现，这部戏的命题是：“被表象所诱惑的人会受到骗子的伤害。”1664年，在作者向国王说的一段话中也承认了这句格言：“我曾认为，

在我目前的工作中,我应以讽刺抨击当今的邪恶,除此之外,我没有更多的事情做。由于虚伪是最常用的手段,是最惹人讨厌的和最危险的,陛下,如果我的剧本描写伪善者并揭露他们的伪装,我就会为你的王国所有臣民做点贡献。”我们提出的主题是一种与当时的众多喜剧有很大的共同点的拉丁悲剧的创作动机;命题构成了《伪君子》情节支柱,但它不以揭穿“虚伪者所隐藏的诈骗行为”为主要目的,而是作为隐含的深意存在于莫里哀的戏剧中。所以,这种分析虽然恰当,但还不完整。因为剧作的统一性不能归结为命题的统一性,理由非常简单:任何人类行为都意味着一种行动和一种意义的碰撞。任何举动都有意思,在任何行为之后都会有一个主题。

主要主题命题

飞逝的流星不想获得能量,也不想迎击在它道路上出现的障碍。同样,台球桌上的球在绿绒毯上相互碰撞时,也无任何特别的意图。这不同于打球者,他们有目的、意志、愿望和感情。在人类世界里,不存在纯粹的无目标行为。如一个剧本中,一个人物在赌博中作弊,重要的是他为什么这样。他对自己缺乏信心,或是病态地想赢?他贪婪,或投入了一大笔赌注?两种行为可以是类似的,两个人作弊,事实完全相同,但出于两种不同的目的,因而有两个为什么。在这里,两个故事的主题可以截然不同,一个讲述缺乏信心,另一个则讲述贪婪成性。

拉乔斯·埃格里没有明确议题的命题,但已感觉到其重要性:“如果读者接受我们的逻辑,他就会放弃描写一个人怎样犯罪,而是描述他为什么犯罪。”这并不新奇:“高乃依的作品对确

定古典理论作出了重要贡献……他在关于‘贺拉斯’的考试的第三次讲话中,以最明确的方式对行为的统一和危险的统一进行了区分。”《熙德》作者的话是:“一个英雄所遇危险的统一……形成了行动的统一。”这“危险”只是推动英雄行动的主要“为什么”。《贺拉斯》描述了罗马和阿尔贝两城冠军之间相互残杀。底特-利沃所讲述的这个故事只具有普通的剧作价值,有“怎样”但缺乏有意义的“为什么”。高乃依通过巧妙的联系把这两者统一起来。一切都变得光彩夺目,观众认同了英雄,理解其情感,为陷于可怕困境的主人公而激动或悲伤(古典派所喜爱的结局)。对这个“为什么”,戏的主题可以是“在爱情与祖国之间,应选择后者,甚至不惜做出最残酷的牺牲”。戏的命题是“为国家利益而行动的爱国者可以得到恕罪”。再回到《伪君子》一剧,它的命题可以由以下来补充:宗教狂将受骗于虚假的信徒。

再看看电影方面,《帝国反击战》的命题证明:“准备不足,就不可能胜利”。这部电影的主题讲述的是青少年对自己男性性别认知:“未成年的男人,若不经历生死的考验,就无法与一个成年男性抗衡。”至于《日落大道》,如果说片中的行动表明“缺少判断力将导致失败”,“现实和幻想的混淆则导致疯狂和死亡”。关于《热情似火》,第一个命题是“运气会挽救笨拙的人”,而第二个命题是“复杂的人越来越糟”。

戏剧命题和主题就像镜子:它们都具有三个因素,表示一个起点,指出一个行动及其一个终点。每个命题,作为“主要”的,在每部作品中只能是惟一的,表明作者内心的信念,而不是普遍的真理。经验表明,大多数初学者都自然倾向于主题。可能是因为人类生活有无数进行思想争论的机会,尽管每个人的特点与所受教育不同,但都或多或少地能掌握主题要素,这几乎是大

部分人的第二天性。当然,有的主题很丰富,有的则很苍白。但是,即使相信初学者并认为他们所选择的主题很有趣,主要的困难还在于他们对自己的诘问:“我的作品的主题通过什么行动体现?”因此,我们建议他在动笔之初就提出这个问题,即使他还没有令人满意的答案。如果他不注意这一点,就会在无意中仅仅局限于主题的选择,这可能会产生一部有意思的文学作品(长篇或短篇小说),但无论如何不会产生一部从剧情角度站得住脚的剧本。

主要情节和次要情节

一个细心的观察者一定会提出以下问题:如果说一个写得不错的情节中,需要行为的统一,对《日落大道》的罗列事实又如何解释呢?乔·吉利追逐金钱,在达到目的后又成为女怪人诺玛·德斯蒙的情人,而后又向贝蒂·莎菲大献殷勤。同一性何处?看看《热情似火》,我们也可以得出同样的结论。两个穷困潦倒的音乐家,无意中成为一起谋杀案的证人,就将自己装扮成女人;后来,其中一人为引诱乐团女歌手,便吹嘘自己是百万富翁。突然匪徒返回,引起一场厮杀。故事的结局圆满,所有的主人公都喜结良缘,而两个男人的关系中断了,是否可以认为这就是行为的统一?对《西北偏北》这部电影,也可以提出同样的问题。在这部片子里,罗杰·托里尔开始被绑架,后成功逃脱,在火车上邂逅一可爱的女子,并跟踪一个假间谍,因此成为谋杀对象……从同样的观点出发,无需罗列《帝国反击战》中的场景,其中的剧情颇有莎剧的复杂性:充斥次要的情节——幽灵出现,最特别的人均与发生在宇宙各方的行动有关。

剧情的一致并不意味着行动的惟一,这并不是个新问题。古典派充分认识到了这一点,以为一部作品能既遵循这一原则又展开一系列行动,如高乃依所说,“只要行为之间有关联就可以”。如果主要戏剧命题确定了故事的起点,它因而也就确定了一个完整的主线,包括起始和终结之间的各个阶段。从这一角度出发,乔·吉利的苦难就有了另一个意义:他受到追踪,被迫同意改写诺玛的糟糕剧本。这样他也就成为一个猎物,无力抵抗诺玛让他成为情人的感情讹诈。作者知道行为的结果是什么:诺玛应杀死乔然后发疯。在剧本开始,这两个人物从未见面。因此,在两点之间存在一段距离,这个中间阶段不可避免地使人物走上选定好的结局。《热情似火》也是同样的情况。在喜剧的色彩下,一个不可改变的逻辑支配着人物的行为,每一段故事都不是偶然发生,结果都是前因不可避免造成的,研究《西北偏北》和《帝国反击战》会得出同样的结论:好的编剧都以剧情命题和主题为基础,它们随着故事情节的展开而显现,使“因果环环相套”。

如果说在一部结构好的故事片中,只应有一个主题,那么,在《日落大道》中,既然并未把现实生活混同于梦想,为什么阿迪·格林贝蒂和莎菲夫妇的行为会削弱主题呢?正如我们所看到的,是和主要情节与主要人物并行的次要人物及其故事造成的。在这方面,只有一个绝对规则,即,要搞清次要情节是严格附属主要情节的。这种附属关系要求次要情节突出主要情节。我们可以看到,编剧运用的一切手段都是为达到这一目的的。在上面所举的例子中,还使用了对比的技巧:为了突出乔的坏举止,作者给他制造了一种和谐的生活方式。因此,重要的是不仅仅赋予这个次要情节以一个次要的命题——“有判断能力的人