

J. Emerson & A. Loos 著
田 禽 譯

怎樣寫電影劇

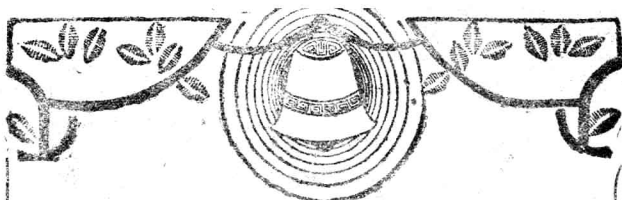
正中書局印行

田 J. Emerson & A. Loos 著
禽 譯



電
影
劇

正
中
書
局
印
行



版權所有
翻印必究

中華民國三十三年六月初版
中華民國三十五年二月滬一版

怎樣寫電影劇

全一冊 定價國幣一元三角

(外埠酌加運費隨費)

著者 J. Emerson & A. Loos

譯者 田 禽

發行人 吳秉常

印刷所 正中書局

發行所 正中書局

(1619)

陳秋爲校對

次

第一章	電影寫作的幾個問題	一
第二章	工具與職業	四
第三章	什麼樣的故事才能搬上銀幕？	九
第四章	電影編劇家的術語字典	一二
第五章	論主題	一九
第六章	明星的同情	二二
第七章	「動作！開麥拉！磨練！」	二四
第八章	怎樣寫全劇綱領？	二七
第九章	排演腳本	三〇
第十章	命名與字幕	三四
第十一章	一個模範的場面	三八
第十二章	故事是怎樣售出的？	四三
第十三章	攝影與寫作	四四
第十四章	電影與布景	五〇

第十五章	演員的角度	五二
第十六章	銀幕上的人物	五六
第十七章	「趣味」問題	五九
第十八章	那類故事能出售？	六二
第十九章	該寫什麼——與不該寫什麼	六五
第廿章	剪接	六八
第廿一章	寫作與審查	七〇
第廿二章	構成畫面的要素	七四
第廿三章	論結局	七六
第廿四章	怎樣開端？	七九
第廿五章	電影劇的中部	八三
第廿六章	最後的特寫	八七
譯後記		九二

第一章 電影寫作的幾個問題

考古學家們費了一生的時間去發掘意大利的許多部分的遺跡，沒有比證明羅馬非一日造成再重要的了。

另一方面，一般有志於電影劇的作家們，他並不是羅馬的承造者。否則他會得到一些有益於工作的東西如‘How to be Your Country’s Father in Sixteen Short Lessons’，以及當時認為最重要的不分晝夜建造羅馬的設計圖形。

你說「啊，老廢料。另外還有一個簡單的說法，認為電影寫作是不可能的事；除非你具有天才和批評分幕說明書的本領。他們告訴我們說，用了幾多年的工夫在教育着他們自己，每年拋棄了幾多噸的原稿，以及電影如何需要與莎士比亞和莫利哀親密起來成為完美的藝術」。

相反地說，電影寫作正如製葡萄乾的行道一樣，只要葡萄大就成。但，現代在文學效果的諸形式當中或許它是最有效的。它並不一定需要非凡的才能。然而你必須學習怎樣的編製它——就如同你學習簿記、或瓦匠，或用一玻璃杯蘋果汁和葡萄乾製成香檳是一樣的。一個藝術博物院是可以吸引人們去參觀的，因而有少數人——立體派畫家除外——由於看過畫師留在天花板上配合的色調，便借鏡於別個的畫筆所繪的風景畫，迅速的步入繪

書之門而與一般老畫師們爭強起來了。所以也有不少人，看過有趣味的電影劇以後，回到家裏便急促的模仿着他看過的電影劇編製着情節。以上的所有現象，都是因為忽略了這些裝置的小意見，和在大暗室裏的訓練，要知道，那都是他們自己每日所熟習的事業啊。當你閱讀被分幕家拋棄整頓的原稿的時候，你就曉得這些小小的迅速的法寶，完全是抄襲他們閱讀過的作家的，所以，它們的速成正如檢信一般。僅僅是讀它們就能促使分幕家瘋狂的高舉着橘子到Florida去。

在過去的六年中，我們看到很多青年作家從業餘的成功為職業的作家，在許多實例當中，我們可以誇耀的說，是我們幫助他們跨上這個路子的。每個成功的實例，無容否認的，它是通過了電影劇作家的技術的藝術，以及他天賦才能的聯繫，據我們想來那並不是一般人們罕有的東西。

學習寫電影劇需要好長的時間？

如果你把你的全部時間貢獻給著作和重寫創造的故事，那你不久會找到第一個市場，如果長久的幹下去，無論什麼地方，起碼要六個月，或者是無限期的。作家們要連續不斷的把學習期間化費在攝影場裏，學習技術和實驗故事。五年以前易莫森先生拋棄了紐約的舞臺事業；到偉大的西方攝影場去，在那個場所里學習着電影劇寫作的基礎方。安泰魯

思小姐在她的處女故事被接受以前；曾經寫過很多的故事。

應該具備什麼樣的資格？

第一、要有滑稽心(Sense of Humor)——或說幽默的感覺，對於任何形式的寫作都要有經驗——如新聞工作或小說——要有時間與決心去寫故事——這是最相宜的資格。你不必一定具有天才。也不需要你像書獃子似的去知道普魯塔克(Plutarch——希臘史傳家)生活，和已經忘記了的候補總統的大名。像莎士比亞和莫利哀以及其他的大作家們，假如你多知道這些偉大故事的講述者的話，無論在那方面對你都有好處的。

初學者有什麼機會嗎？

每個人都有機會。這塊園地並不過度的擁擠。舊雜誌彙編，和舊書店裏凌亂的書報裏；都可能探索出新的演出材料。我們曉得，為材料而感到悲哀的原因，乃是因為我們只在我們自己方面探索了。任何公司都在搶着要新的情節，所以，他們所供結的是真實的情節和真正新穎的。無論何時，一個創作的意念到了分幕說明書這一部裏，任何人都可以獲得公司經理的屈膝和恭敬的道諭。

我必須學習些什麼？

你必須學習寫作適合於電影演出的故事。語言要簡單，不是嗎？但是，你再等一等，關於技術方面，在你沒有學習到的時候，你可以留給公司方面聘請的作家。演出者把你的故事列為綱領的形式，然後讓受過相當訓練的作家改為「排演腳本」(Continuity)起來。當然，最後你必須學習關於排演腳本習作的一些事情，並且要從大部分有連續性的好形式中研究排演腳本的寫作。

除了以上所講的，在寫電影劇的時候，不要為記錄奇異的意念而衝動，和像信件一樣的送出去；當總編輯把你的稿件退回的時候，你不要走謀害人家的路子……當你下星期在本地影戲院裏看到與你所寫的故事類似的時候，你永遠不要在分幕說明書裏顯著的譏罵什麼奸詐的狗子偷襲了你的意念。也許你們兩個人的意念不自覺的來自同一源泉——並且你一定驚奇我們管分幕說明書的人們為什麼沒有偷襲這些有結果的要素。你必須按照這一技術的規則重寫和重新思想它，直到你那豐富成長的故事準備使它初次進入攝影場之門。

第三章 工具與職業

世界上傳播着博得采聲之演說，有着驚人的總計，這似乎是擁有專門職業的必需的手

段。廣告運動 (Advertising Campaigns) 乃是製造這種論說幫助宣傳的一個部門。所以一般新手無論幹什麼職業都感覺起初必然要失敗，原因是沒有把「職業的工具」完全準備妥當。事實上同行們所需要的這種工具數目很小，然而這並沒有妨害了一般有企業心的商人們的發明。

近年來，又發明了一種自動的情節製造機。這個東西上有個圓盤，周圍的邊際上有字，名詞在一個圓盤上，動詞在另一個圓盤上，形容詞在第三個盤上……。情節的計畫者必然很快的把圓盤旋轉一下，當旋轉停止的時候，許多字便呈現在圓盤面的夾縫裏；形成一些聯合的字句，如狂熱的音樂家沒有得到他渴望的女子」。這是創造者說的，已經預備好了的情節，或者最低限度是意念的胚胎，它可以擴大的顯示出音樂家以正當的手段或不正當的手段向他那渴望的女子求婚，情節機的創造者他自己必須像音樂家那樣狂熱。事實上並不那樣容易。這裏沒有爲分幕說明寫作事務用的輕便的情節機。也沒有專用的鉛筆或巧妙的意念圖表使你能得到任何利益。

這裏有幾件東西，無論如何，每個電影劇作家如果他開頭就注意專門職業的規則的話，必須有這些東西。

手稿必須用打字機打好，或者它就不再需要分幕說明家閱讀了。因此，你應當有一架打字機。如果你不會打字，應當在你閒暇的時候學習。同時，在你送出之前，先由速記員

記錄，然後把它完全用打字機謄清。用普通信紙即可。

參考書當中包括標準字典、攝影場錄、辭典、和一些類似文學的書物，如關於警句的書籍、名詩、或著名的寓言。

同行的雜誌必須閱讀。只有通過同行的刊物你才能隨時了解不斷改變中的電影市場的情形，以期與你同業的工作發生密切的聯繫。最低限度必須定閱一分大型的同行雜誌，「影迷」這種雜誌我以為是最相宜的。本地雜誌派銷處一定勸你購置的。同行雜誌乃是真正從事於電影事業的工場出的，裏面有分幕說明的寫作，以及每個公司所需要於故事園地的報告。「影迷」雜誌乃是為一般平常人以外界的觀點喜歡閱讀關於「電影」祕密的一種刊物，通過這些出版物你就可以知道一般人所需要的是什麼了。如果你特別願意即刻知道關於電影方面的事項，那你最好閱讀在紐約出版的日報，因為報上有着關於電影技術的一切活動。

當地的電影院「確是你最大的「工具」。你必須有規律的注意着影片，越多看越好，在看過以後並且要思想它。試着把它加以分析，以便獲得作者的觀念。試着認識這些故事所說的是什麼。變為與著名的明星和導演的熟悉者。記錄情境的種類，選出著名明星們，如瑪利畢克弗，(Mary Pickford)查理斯瑞，(Charles Ray)康斯丹司 Constance，諾瑪戴路馬智 (Norma Talmadge)……最好的演技，然後你自己想像出一個創造的場面。如果你集

中注意力在這方面，無疑的，你會感覺到你自己有驚人的想像力的才能。

當寫作的技術缺乏主旨的時候，一定引起很多討論的問題，「意念來自何處呢？」。在分幕說明裏或許這是最容易惹起爭論的討論。

情節的胚胎到處皆是。報紙成了靈感的偉大源泉。流行的運動，如布爾什維克主義，唯心論，軍國主義，和社會主義，許多情節以此作為形式的根據。的確地，最近又有些驚人的事件，如暗殺或離婚的事實——這比較前頁上分幕說明部他們自己只用情節作為圍攻主題的根據要好多了。這裏有戰爭時代的故事與和平的故事。布爾什維克主義帶來適合於它的手稿可以有幾千。工人罷工的故事現在大有來到分幕說明室的趨勢。

小說的標準作品裏——我們意思是說真正舊型的古典文學——永遠不缺乏靈感的源泉。這意思並不是勸你形成變象的抄襲。閱讀偉大的小說和偉大的詩歌可能引起新的特質並提供新的主題與情節。誰能閱讀「天方夜談」而不夢想給 Scheherazade 的故事來繼續編呢？閱讀這些標準作家們的作品，如沙士比亞，Thackeray, Voltaire 莫伯桑，王爾德，蕭伯納，司提文森，Poe，或 Dunsany。

「什麼，這些……都是為電影閱讀的嗎？」

美國著名節調 (Ragtime) 作家最近承認他在和音的音樂會裏獲得靈感最偉大的源泉。我們相信，節調的等級不如電影。

保持着你曾經有過的經驗，當它再來到你們的腦海中的時候，你便曉得是創造的意念。

預備一個日記簿或者最低限度要有一個記事本。廓清意念不要長久保留人類記憶。因為它們也許在你夜間瞌睡之前，或在洗澡盆裏，或在其他煩擾的時間；利那間一閃就過去了。如果你有不負責任的嗜好一閃就會丟失的。永遠不要忘記把你那即刻創造的思想編成語句記錄下來。這樣，你必然有一個意念的倉庫在你的手頭。

分幕說明室乃是促成機械的精緻映演的，放映室（Projection Room）也有相似的功能，其中公司方面聘請的作家們研究故事，如同亨利弗德研究汽車一樣。這一切都不是必要的。當你成為成功作家的日子到來的時候，無論如何，無疑的你會有你自己的放映室，這樣，你就可以批評放映在銀幕上你自己寫的電影劇了。

但是，當你閱讀分幕說明的寫作的時候，爲了鼓舞而使用有弦的樂隊，並縮小模型建立它們的場面，用活動的平面表現演員們，可求之於印片人。

以上的一切事件，分幕說明的作者必須使其富於生命性。正如保持你自己的生活、喜樂、思想一樣，思想關於你自己的一些事情，培養尊重任何種類的新意念。注意這些小小的意念，那末，偉大的情節自然它們就會注意你了。

第三章 什麼樣的故事才能搬上銀幕？

只有富於戲劇的故事才可能搬上銀幕。世界上有許多著名的小說不能改爲戲劇形式就爲了這個原因。

孩子們的遊戲 (Little Bo Peep^{註1})。和牠那游蕩的羊羣的故事；可以說是一首很美的牧歌，這是對於所有動物的愛護者——也向毛絨貨的買主們——一種強有力的呼聲。顯然地，無論如何它缺乏在這五個捲筒 (Five-Reeler) 情節中所必需的東西。

另一面，紅巾故事 (Little Red Riding Hood) 中的故事，確是具有戲劇的可能性的。故事是這樣的，一位無憂無慮活潑天真的女孩子，爲了對於她的祖母盡孝道，她在旅途當中覺得非常愉快——狼羣從有加利樹 (註2) 中出來，即席伴奏的鋼琴誘惑着它們在跳游民式的舞蹈——紅巾女好像很信任這羣陌生者；於是她第一次開始說謊話——「是的，我自己一個人到城裏去看我的祖母」——於是這個不可靠的母狼抄着捷徑很快的走到女孩子前頭——祖母的命運可怕得很——然後又抄捷徑在紅巾女後邊進了房子——母狼穿上祖母的便服——「你的牙齒爲什麼這樣尖銳呀？」轉回頭抄捷徑又去找紅巾女的情人，Wilfred 急忙偷着上了火車頭求救——「親愛的，最好我吃了你」——Wilfred 在一個大場面裏，拿着手槍，把母狼追到警察那兒去——最後的特寫照出許多動物的愛護者，用餅乾餵着其他的

餓狼們，親愛的祖母終於沒有被吃掉。

愚蠢嗎？不盡然。故事的處理是由瑪則顧思演化的。但情節是健全的。

孩子們的遊戲和紅巾故事的故事之間的區別是什麼？前者是非戲劇的（Undramatic），後者是戲劇的（Dramatic）。戲劇的這個字眼，常是被劇作家們和電影編劇家們應用着，完全是一個技術的名詞，這個字的普通意義，如像指某些激烈的事情，甚至於劇場的刺激。非戲劇的故事可以用在小說裏面，然而永不能用於話劇或電影劇。但是，一個戲劇的故事能夠用在任何文學形式裏。

危機和衝突是戲劇的故事底最大要素。某些事必定發生和快要發生。必須有衝突介乎對置的要素之間，例如紅巾女與母狼吧——並不必需身體上的衝突，因為這樣感人的情節應當獲得一隻狼，而城市貴人的態度，就是說紅巾女和祖母；她們很怕經濟上的損失。必須有危機——事件一定要向前發展，決不能落後的永遠停輟，如以上兩本小說似的。無論什麼地方的事件必須有一次整個的和明確的解決。在大團圓的結局當中也許是道德的勝利，或主人公遇到悲劇的命運。因為情節必然要有一個明確的結局如同明確的開始似的。

「園丁玩水龍帶」和「以乳母給嬰兒沐浴」這是十年以前初期電影片中少不了的事件。繼之而來的是「劫火車」，當時曾視為傑作。當朦朧的時候，意思是說急驅的人物們像醉漢似的搖搖欲跌的在銀幕上爲了某種奧秘的目的；橫衝直闖的時候，觀眾便感到驚奇。新奇事

物引起了他們的興趣。對於故事倒滿不在意。却火車的漫談故事正如玩弄龍帶同樣是非戲劇的。繼後又到奇觀 (Spectacles) 的時刻。改造正要傾倒的古城，海洋中大郵 的沉沒，租金超過千餘元，並不要求有什麼故事。

今日的觀眾以有舞台的效果為滿足，不再要求什麼其他的東西——然而也不可再少什麼——就是說，愛好舞臺的效果要超過要求有戲劇性的故事。漫談式的故事，佈景耗費甚奢；然而由於內容欠豐富，難免觀眾不打呵欠。

在日常生活中，戀愛事件大多是非戲劇的。一般情侶因為有一列串的希望與失望，快樂與煩悶的小變化；才達到結婚底目的，它們的變化是以他們的熟思的形勢而定。這樣的戀愛事件是以明顯的性格化的處理形成小說的根據，然而它們並不是戲劇的情節。而電影裏的愛人們是這樣的，不是因為嚴厲的父而分離，便是因為生活困苦，或世界戰爭而分離，在最後特寫的相會中，即是他們克服了這些障礙以後，在這一串列的危機裏它與他們的欲望相衝突。

一切引導到戲劇的故事的最後要素——即是障礙。然而必須是合乎邏輯的障礙——如貧困，戰爭或命運——它們都是妨害人物們所要完成的意志的。在「大場面」中他們也許正在想克服這些障礙，或已經克服了。在任何實例當中，危機一到，事情也就隨之解決了。理解戲劇的性質的最好方法就是閱讀標準的戲劇——莎士比亞，或現代英語戲劇，這

些在任何公立圖書館裏都可以找到的，並且讀後要用五百個英文字把它縮短情節寫一個提要。用這種方式縮短幾個戲劇以後，你就可以曉得它與你所最崇拜的小說家處理情節的不同點在什麼地方。下次你就曉得缺乏戲劇的乃是話劇失敗的記號了；那末，再下次發現了這種失敗的記號當然就會曉得是同樣的理由了。

爲了使它更清楚些，讓我們指示出戲劇的性質來吧，現在以最近 Constance Talmadge 演的電影劇作例。在「神經質的太太」(A Temperamental Wife) 裏，衝突乃是介乎女主人公和她丈夫之間的，或說是女子與她對於她丈夫不真的想像的意念之間的。由於女速記員，就是這位女子撒謊的原因，把他們快樂的欲望變爲障礙了，在她結婚的時候想到一個人，因爲她丈夫是合衆國的議員，曾把她比作「工匠」。當她作新娘的時候，危機來到了，因爲曾與逍遙者私奔給了她丈夫一個教訓，於是去找這位惡作劇的議員，不要再把她弄回來，在這個危機之中，她極力用一個假火警把她丈夫騙回來。

註一：孩子們的遊戲（藏身物後突出以驚小孩之遊戲。）

註二：有利樹（澳洲之巨樹名）

第四章 電影編劇家的字典

成功的電影編劇家必須理解技術的語言。許多與電影有關係的必需的技術上的名詞，