

小镜子互动传媒出版发行

爱读书就加入小镜子读友会QQ群8288104



电影剧本写作基础

第一章 电影剧本是什么？	2
第二章 主题	6
第三章 人物	11
第四章 构成人物	15
第五章 创造人物	19
第六章 结尾与开端	26
第七章 建置	33
第八章 段落	44
第九章 情节点	53
第十章 场面	62
第十一章 构筑剧本	71
第十二章 写电影剧本	77
第十三章 剧本的形式	85
第十四章 改编	99
第十五章 论合作	105
第十六章 剧本写完之后	111
第十七章 作者札记	112

第一章 电影剧本是什么？

电影剧本是什么？

是一部故事片的指南或概要吗？是蓝图吗？是图表吗？是一系列通过对话和描写来叙述的形象、场景、段落等，就像一串联系在一起的珍珠项链一样吗？是一幅梦境中的风景画吗，是一些思想的汇集吗？

电影剧本究竟是什么？

首先，它不是小说，当然它也绝对不是戏剧。

如果你看一部小说而且尝试着去确定它的基本特性时，你会发现那种戏剧性行为动作、故事线等，时常是发生在主要人物的头脑中。我们（读者）是在偷窥主人公的思想、感情、言语、行为动作、记忆、梦幻、希望、野心、见识和更多的东西。如果出现了另外一位人物，那么故事线则随着视角而变化，但时常是又返回到原来的主要人物那里。在小说中，所有的行为动作都发生在人物的头脑中——在戏剧性行为动作的“头脑幻景”之中。

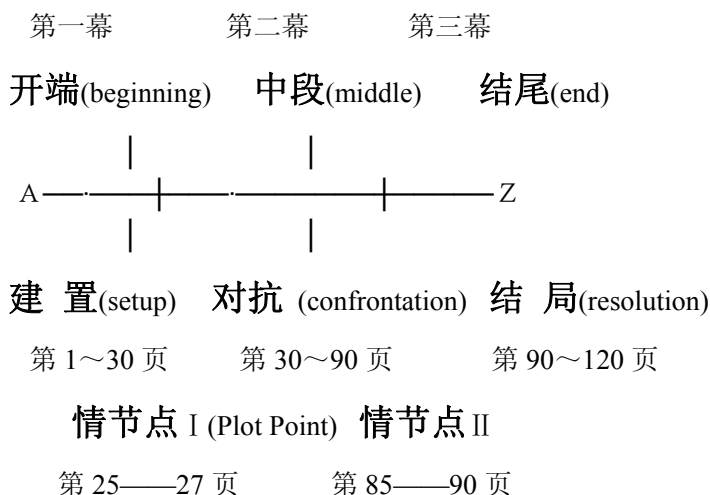
在戏剧（舞台剧）中，行为动作和故事线则发生在舞台前拱架下面的舞台上，而观众是第四面墙，偷听舞台人物的秘密。人物用语言来交谈他们的希望、梦幻、过去和将来的计划，讨论他们的需求、欲望、恐惧和矛盾等。这样，戏剧中的行为动作产生于戏剧的对白语言之中，它本身就是用口头讲述出来的文字。

电影则不同。电影是一种视觉媒介，它把一个基本的故事线戏剧化了。它所打交道的是图像、画面、一小片和一段拍好的胶片；一个钟在滴滴答答地走动、一个窗子正在打开、一个人在看、两个家伙在笑、一辆汽车在弯道上拐弯、一个电话铃在响等等。一个电影剧本就是由画面讲述出来的故事，还包括语言和描述，而这些内容都发生在它的戏剧性结构之中。

一部电影剧本就是一个由**画面讲述出来的故事**。

它象名词(noun)——指的是**一个人**或几个人，在**一个地方**或几个地方，去干他或她的事情。所有的电影剧本都贯彻执行这一基本前提。

一部故事片是一个视觉媒介，它是把一条基本的故事线加以戏剧化。如同所有的故事一样，它有一个明确的**开端、中段和结尾**。如果我们拿来一个电影剧本，把它象一幅画那样挂在墙上来审视，那么它看起来就象下面那个图表。



所有的电影剧本都包括这一基本的线性结构。

我们把这一电影剧本的模式称之为**示例**(Paradigm)①。它就是一个模特儿，一个式样，一个构思的规划。

表中的**示例**象一张桌子：一张桌面加上（通常是）四条腿。在此示例范围内，可有方桌子、长桌子、圆桌子、高桌子、矮桌子、矩形桌子、可调节的桌子等等。以此**示例**为样板，我们可以随意制作各种各样的桌子——反正都是一张桌面加上（通常是）四条腿。

这个**示例**是确定无疑的。

上面的图表就是一个电影剧本的**示例**。

下面我们将其分解：

第一幕，或称开端

一个标准电影剧本的篇幅大约有 120 页，或长两个小时。不论你的剧本全用对话、全用描写，或两者兼有之，均可按一分钟一页来计算。

规矩是不变的——电影剧本中的一页等于银幕时间一分钟。

第一幕是**开端**，可看成建置(setup)部分，这是因为你要用 30 页左右的稿纸去建置（确定）你的故事。如果你去看电影，你时常会自觉或不自觉地做出判断——你是否喜爱这部影片。今后看电影时，请注意一下，你需要多长时间做出你是否喜爱这部影片的决定。一般大约十分钟左右。也就相当于你写的电影剧本的头十页。你应该及时地抓住你的读者。

你应该用大约十页的篇幅来让读者明白谁是你的主要人物，什么是故事的前提，故事的情境是什么。以《唐人街》(Chinatown)为例：第一页使我们知道杰克·吉蒂斯（杰克·尼科尔森 Jack Nicholson 饰）是地区调查所的一位不拘小节的私人侦探。在第五页我们认识了一位墨尔雷太太（狄安娜·莱德 Di-ane Ladd 饰）。她要雇用杰克·吉蒂斯去调查“我丈夫和谁正在乱搞”。这是这部电影剧本的主要问题，而且它提供了一股导致最后解决的戏剧动力。

在第一幕结尾处要有一个情节点。所谓**情节点**就是一个事变或事件，它紧紧织入故事之中，并把故事转向另一方向。这一事件一般出现在第 25～27 页之间。在《唐人街》之中，当报纸上发表了声称墨尔雷先生在“爱巢”之中被人抓住的故事之后，**真的**墨尔雷太太（费伊·邓纳维 Faye Dunaway 饰）和她的律师来到事务所，恐吓说要提出诉讼。她是不是那位雇用杰克·尼科尔森②的**真的**墨尔雷太太？又是谁雇人冒充墨尔雷太太呢？这一切都是**为什么**？这个事件就把故事转引到了另一个方向：杰克·尼科尔森作为事件的幸存者必须弄清楚，是谁在摆布他，并且为了什么。

第二幕，或称对抗

第二幕是你故事的主体部分。一般是在剧本的第 30 页至 90 页。它之所以称为电影剧本的**对抗**部分，是因为一切戏剧的基础都是**冲突**(conflict)。一旦你给自己的人物规定出**需求**(need)，亦即在剧本中他想要达到什么目的，他的目标是什么，你就可以为这一需求设置**障碍**(obstacles)，这样就产生了**冲突**。在《唐人街》这个侦探故事中，第二幕就是杰克·尼科尔森与一些势力发生了冲突，这些势力不愿意让他调查出谁应该对墨尔雷先生之死以及争水丑闻负责。杰克·尼科尔森所需要克服的障碍支配着这个故事的**戏剧性动作**(dramatic action)。

第二幕结尾处的情节点一般发生在第 85 页至 90 页之间。在《唐人街》中，第二幕的结尾的情节点就是：杰克·尼科尔森在墨尔雷先生被谋杀的水池中找到了一副眼镜，并知道它不是墨尔雷的就是属于那个谋杀者的。这样就把故事引入到结局部分。

第三幕，或称结局

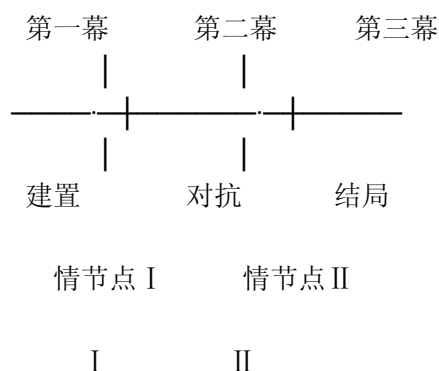
第三幕通常发生在第 90 页至第 120 页之间，是故事的结局。故事是如何结束的？主人公怎么样了？他是活着还是死了？他是成功还是失败了？等等。你的故事需要有一个有力的结尾，以便使人理解并求得完整。那种模棱两可，含义暧昧的结尾，现在已经过时了。

所有的电影剧本都贯彻着这一基本的线性结构。

戏剧性结构可以被规定为：**一系列互为关联的事情、情节或事件按线性安排最后导致一个戏剧性的结局。**

如何安排这些结构组成部分，决定了你的电影的形式。以《安妮·霍尔》(Annie Hall)为例，它是一个由闪回来叙述的故事，但也有一个明确的开端、中段和结尾。《去年在马里昂巴德》(Annee derniere a Marienbad)也是一样。《公民凯恩》(Citizen Kane)、《广岛之恋》(Hiroshima mon amour)和《午夜牛郎》(Midnight Cowboy)都是如此。

所以这个**示例**是起作用的。



它是一个模特儿，一个式样，一个构思的规划；一个技巧高超的电影剧本就是这个样子的。它为我们提供了关于电影剧本结构的总观。如果你弄清楚了它就是**这个样子**的话，

你可以简单地把你的故事“装”进去就行了。

所有的好电影剧本都符合这个**示例**吗？

肯定是的。

但不必盲目相信我的话。你把它当成一件工具来使用它；对它发生疑问，去研究它，并且思考它。

也许有人不相信它。可能不相信会有什么开端、中段和结尾。你可能说：艺术如同生活一样，它充其量不过是在某个巨大的中间部分中偶然发生的几个个人的“重要时刻”，并没有什么开端也没有什么结尾。它正如库特·冯尼格特(Kurt Vonnegut)所称，是“一系列偶然的时刻被随意地串联在一起”。

我不同意上述这种看法。

请问：一个人出生、生活到死亡，难道不象是开端、中段和结尾吗？

想一想伟大文明的兴起与衰亡吧——如：古埃及、古希腊、古罗马帝国，它们都是从一个小小的社团萌芽，发展到权力鼎盛时期，然后衰败直至覆灭。

想一想一颗星的诞生与消亡，或者宇宙的开端，根据现在大多数科学家已经赞同的“大统一”理论，如果宇宙有其开端的话，那它必然也应该有一个结尾。

想一想我们身体的细胞吧！它们从补充、恢复到再生这一循环周期要用多少时间呢？只要七年——在七年中我们身体中一些细胞要死亡，别的一些细胞要生殖、活动、死亡，然后再再生。

想一想你获得某项新工作的第一天吧！你要和新同事相识，要承担一些新的职责，直到后来你决定离职、退休或者被解雇。

电影剧本也毫无例外。它们有自己明确的开端、中段和结尾。

这是**戏剧性结构的基础**。

如果你不相信这个**示例**的话，那请再做一次检验，来证明我错了。请去看一部影片或看几部影片，看一看它们是否符合这个**示例**。

如果你对电影剧本写作感兴趣的话，你就应该时常这样去做。你看的每一部影片都能成为你的学习材料，帮助你理解什么是故事影片，什么不是故事影片。

你还应该尽可能多读电影剧本，以便使你明白剧本的形式和结构。现在很多电影剧本印成了书，在许多书店里出售。也有一些剧本已绝版了，但你可以在自己的藏书里去找，或者从大学里的戏剧艺术部的图书馆里去借阅。

我让我的学生们阅读并研究一些电影剧本，如：《唐人街》、《网络》(Network)、《洛奇》(Rocky)、《秃鹰的三天》(Three Days of the Condor)、《非法挣钱人》(Hastler)（选自简装本的罗伯特·罗逊的《三个剧本集》，现已绝版）、《安妮·霍尔》、《哈罗德与摩德》(Harold and Maude)等。

这些剧本都是很好的教材。如果找不到它们，那就读一下你能看到的**任何电影剧本**，读得越多越好。

示例是有用的。

它是所有好的电影剧本的**基础**。

练习：

到电影院去看电影。当影院光线暗淡下来影片开始后，请问一下你自己究竟需要多少时间能做出“喜欢”或“不喜欢”这部电影的决定。一旦你明确做出决定后，请看一下手表，记下时间。

如果你发现一部你真正欣赏的影片，不妨再看一遍。看一看这部影片是否真正符合这个**示例**。再看一看你自己能否分解出各个部分，找出它的开端、中段和结尾。记下：故事是如何开始建立的，你需要多少时间能知道这个影片讲的是什么，你是否被这部影片所吸引，或者是被硬拖到影片故事中去。然后再找出第一幕结尾处与第二幕结尾处的情节点，看看它们是如何导致结局的。

①原文 Paradigm 本书均译为“示例”。但这个词的实际意义——比通常我们所理解的示例有更广泛的外延涵义。在语法学中，这个词专指（动词、名词的）词形变化表。而本书作者使用这一词则指电影剧本结构的变化表，为了统一，本书内则把此词译为“示例”。

②本文作者在分析电影剧本及影片时，习惯把剧中人和扮演者混在一起议论。

（本章由鲍玉珩译）

第二章 主题

你的电影剧本的主题是什么？

它讲述的是什么？

记住一个电影剧本就象名词——指的是某一个人在某一个地方去干他（她）的事情。这个人就是**主人公**，而干他（她）的事情就是**动作**（action）。当我们谈论电影剧本的主题时，我们实际谈的是剧本中的**动作**和**人物**。

动作就是**发生了什么事情**，而人物，就是遇到这件事情的人。每个电影剧本都把动作和人物加以戏剧化了。你必须清楚你的影片讲的是谁，以及他（她）遇到了什么事情。这是写作的基本观念。

如果你想写三个家伙抢劫蔡斯·曼哈顿银行的话，你就应该把它戏剧化地表现出来，这就意味着，你的焦点应集中在**人物**（三个家伙）和**动作**（抢劫蔡斯·曼哈顿银行）上。

每个电影剧本都有个主题。以《邦妮与克莱德》(Bonnie and Clyde)为例，它讲的是大萧条时期，克莱德·巴巴罗匪帮在美国中西部地区抢劫银行以及他们终于落网的故事。动作和人物，这是使你的一般化想法成为特殊的戏剧化前提的要素。而这就是作电影剧本的起点。

每个故事都有明确的开端、中段和结尾。在《邦妮与克莱德》之中，开端把邦妮与克莱德相遇，以及他们结成匪帮戏剧化了。中段叙述他们抢劫几家银行，警察在追捕他们。在结尾处，他们被社会势力所制服并且被打死。这里有建置，有对抗，有结局。

当你能够通过动作和人物，用寥寥数语说明主题时，你就开始扩展到形式和结构的要素了。也许刚开始时，你要用好几页纸去叙述故事，而不能一下子抓住基本要点，你也不会把一个复杂的故事压缩为简单的一、两句话。别着急！只要坚持做下去，你渐渐就能明确而清晰地说明自己故事的思想。

这是你的责任。如果你不知道你的故事说的是什么，试问，那还有谁知道？是读者还是观众？如果连你也不知道自己要写的是什么，那怎么能期望别人知道呢？剧作家在决定如何把故事戏剧化时，常常要进行**选择**和履行**责任**。选择和责任——这两个词在本书中会反复

出现。每个创造性的决定都来自**选择**而不是强求来的。你的主人公走出一家银行，这是一个故事；如果他跑出一家银行，那就是另一个故事了。

有些人已有一些想法，他们准备将其写进电影剧本之中。也有一些人没有。你怎样去寻找一个主题呢？

报纸或电视新闻所提供的的一个主意，或者你朋友或亲戚遇到的一些事件，都可能成为一部影片的主题。象《三伏天下午》在拍成影片之前，不过是报纸上的一篇文章。当你寻找一个主题时，那个主题也在找你。你也许会在某地、某时——没准儿正是你最不注意时，一下子发现了它。你也许会着手搞这个主题，或许不搞，完全听君自便！《唐人街》就是从那一个时代的旧报纸上找到的一件洛杉矶水丑闻发展而成的。《洗发》（Shampoo）是由一位著名的好莱坞发型设计师所遇到的几个事件发展而成的。《出租汽车司机》（Taxi Driver）写的是在纽约城内驾驶出租车的那种孤独感的故事。而《邦妮与克莱德》、《卖花生的卡西迪与跳太阳舞的小伙子》（Butch Cassidy and Sundance Kid）和《总统班底》（All the President's Men）都是由真人真事发展而成的。你的主题会找到你的，只要你设法去发现它。这简单极了！请相信自己。从寻找一个动作和一个人物开始做起！

当你能够通过动作和人物简明地表达你的想法时，当你能够用名词来表示它——我的故事是这个人，在这个地方，在干他（她）的这件“事情”时，你已经在开始你的电影剧本写作的准备工作了。

下一步是扩展你的主题。赋予剧本中的动作以血肉，把焦点集中在剧中人物身上，这样就扩展了故事线和突出了细节。要想方设法去收集素材。这对你是非常有益的。

有些人对进行调查研究的价值和必要性产生疑惑。依我之见，调查研究工作是绝对必要的。所有的写作必须要有调查研究，而调查研究则意味着收集情报。请记住：写作的最难点在于作者要知道**写什么**。

通过调查研究——无论是从文字材料如：书籍、杂志或报纸等，还是进行个人采访，你都能获得情报。你收集的这些情报则使得你能从选择和责任的角度去处理它们。你可以从你收集的材料中，选择一部分使用，或全部使用，或干脆不用，完全听君自便。但是这要取决于你的故事。不用它们，是因为你没有选择的余地，或者它们始终与你和你的故事相违。

有不少人在头脑中只有个模糊不清、尚未充分形成的想法时，就开始动笔了。结果往往写了大约 30 页左右，就写不下去了。不知道下面该写什么，或者往哪里发展，于是便生起气来，不知所措，甚至感到灰心丧气，最后干脆放弃，宣告失败。

如果必须或有可能进行个人采访的话，你会意外地发现：大多数人是十分乐意尽力来帮助你的，而且他们时常会放下自己手中的工作去帮助你找到准确的情报。个人采访还有其它好处：它们会比任何书籍、报纸和杂志提供更直接和更自然的视角。对你来讲，个人采访是仅次于你个人亲自体验的第二件好事。请记住：你知道的越多，你所能传达的也就越多。而且当你做出创作决定时，请你一定站在选择和责任的高度上去处理。

最近我有机会写这样一个与克雷格·布利德洛夫（Craig Breedlove）有关的故事。他曾是地面最高速度的世界记录创造者和保持者。他也是第一个在陆地上先后每小时行驶四百英里、五百英里和六百英里的人。克雷格曾经发明了一辆火箭汽车，他以每小时四百英里的高速跑了四分之一英里的路程。这个火箭系统正是载人登月的那个火箭系统。

我要写的这个故事是关于一个人驾驶火箭船打破了世界水面速度纪录。但是火箭船实际上并不存在，至少迄今尚未存在。于是我就需要为我这个题材做各种各样的调查研究工作。诸如：水面最高速度是多少？怎样才能打破这个纪录？靠火箭船能打破这个纪录吗？如何正规测定船的时速呢？在水面上一只船能超过每小时四百英里这样的高速吗等等。从一系列谈话中，我了解了火箭系统、水中最高速度、以及如何设计和建造一只赛艇等。而且从这些谈话中产生了一个动作和一个人物，以及如何把事实与虚构融合成一条戏剧性的故事线的方法。

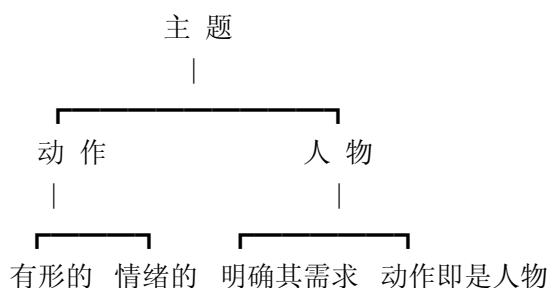
这条规则值得再重复一遍：**你知道的越多，你所能传达的也越多。**

调查研究工作是电影剧本写作的具体要素。一旦你选择了一个主题，并能以一、两句话扼要地表达出来时，你就可以开始进行初步的调查研究了。决定一下你应该到什么地方去丰富对你主题的知识。《出租车司机》的作者保尔·施雷德（Paul Schrader），曾想写一部事情发生在火车上的影片。于是他乘火车从洛杉矶到纽约。当他从火车上走下来时，他意识到他没有找到什么故事。他根本没发现一件故事。没关系，另选一个主题好了。施雷德接着写出了《困惑》（Obsession）。而科林·希金斯（Colin Higgins）——《哈罗德与摩德》的剧作者，却写出了一件发生在火车上的故事《银带》（Silver Streak）。理查德·布鲁克斯（Richard Brooks）在写《咬子弹》（Bite The Bullet）这个剧本之前，曾整整用了八个月时间进行调查研究，在这期间他没有在稿纸上写下一个字。他写《专家们》（Professionals）和《冷血》（In Cold Blood）时也是如此，尽管后者是根据杜鲁门·卡波特（Truman Capote）的一本很有研究的著作改编的。《午夜牛郎》的作者沃尔都·萨尔特（Waldo Salt）为简·方达（Jane Fonda）写了名为《归家》（Home Coming）的电影剧本。他的调查研究包括与二十六名以上的在越南战争中受伤而下肢瘫痪的老兵进行的谈话，全部谈话录音长达二百小时。

假如你想写一个自行车运动员的故事，你就要考虑他是个什么样的运动员？是短程速度运动员呢还是长距离赛运动员？在什么地方举行自行车赛？你想把你的故事安排在什么地方？在哪个城市？有没有其它不同形式的比赛或循环赛？都有什么样的协会和俱乐部？每年要举行多少次比赛？国际性比赛情况如何？这样的比赛与你故事有关吗？人物是谁？他们都骑什么型的自行车？怎样才能成为自行车运动员等等。这些问题都需要在你着手写以前认真回答。

调查研究会给你一些想法，使你对人物、情境和故事发生地点有所认识。它还可以给你一定程度的信心，从而使你始终能高于你的主题，让你站在选择的高度而不是强求或无知的地位上去处理这一主题。

请先从主题开始。当你想到主题时，要想到动作和人物。如果我们画个图表的话，那它就是这样的：



表中列出了两种动作：**有形的**动作和**情绪的**动作。有形的动作，如《三伏天下午》

中的抢劫银行；《子弹》或《法国关系》（French Connection）中的汽车追逐；《滚球》（Roller ball）中的赛跑、竞赛或球赛等等。情绪的动作则是另一些影片的戏剧中心。如《爱情的故事》（Love Story），《艾丽斯不再住在这儿了》（Alice Doesn't Live Here Anymore）和安东尼奥尼（Antonioni）的关于一个分崩离析的婚姻的杰作《蚀》（L'Eclisse）等。大多数影片兼有这两种动作。

《唐人街》就创造了有形动作与情绪动作间的微妙的平衡关系：当杰克·尼科尔森揭露争水丑闻时，他的动作是与他费伊·邓纳维的感情相互联系的。

在《出租汽车司机》中，保罗·施雷德想把孤独感加以戏剧化。所以他选择一名出租汽车司机作为他的银幕形象。出租汽车就象大海中的一条小船，从一个港口到另一个港口，走了一程又一程。在他的电影剧本中，小汽车作为戏剧性的隐喻，它毫无感情的牵挂，毫无根据、毫无任何联系地在城市之中巡驶，是一个故苦伶仃的存在物。

动笔时，先问一下自己要写的是什麼故事。是一部户外的惊险动作的影片，还是一部描写复杂关系的情感的影片？当你一旦决定想要写哪一种动作之后，就可以进而考虑剧中人物了。

首先，要**明确**你的人物的**需求**（need）。你的主人公想要什麼？他的需求是什麼？是什麼驱使他走向故事的结局的呢？在《唐人街》中，杰克·尼科尔森的需求是要弄清楚究竟是**谁**在摆布他，以及**为什么**。在《秃鹰的三天》中，罗伯特·雷德福（Robert Redford）的需求是要知道是**谁**想杀死他，以及**为什么**。你必须明确你的人物的需求：他想要什麼？

在《三伏天下午》这部影片中阿尔·帕齐诺（Al Pacino）抢劫银行是为了有一笔钱为他的男性恋人做改变性别的手术。这就是他的需求。如果你的人物想要发明一套方法在拉斯·维加斯城的赌桌上取胜的话，那么他需要赢多少钱才能弄清楚他的这套方法是否有效呢？你剧中人物的需求，向你的故事提供了一个目标、一个目的和一个结尾。而你的人物是如何达到或没有达到这个目标，则成为你的故事的动作。

一切戏剧都是冲突。如果你已经清楚自己人物的需求，那就可以设置达到这一需求而要克服的种种**障碍**。他如何克服这些障碍就成了你的故事本身。冲突、斗争、克服障碍这就是一切戏剧的基本成分。喜剧，亦是如此。剧作家的责任就是创造足够的冲突去使你的观众或读者发生兴趣。故事始终要不断向前发展，直至它的解决。

上述就是你对主题应该了解的一切。如果你已经清楚了自己电影剧本中的**动作和人物**，你就可以为你的人物规定**需要**，然后为实现这一需求设置种种**障碍**。

三个家伙抢劫蔡斯·曼哈顿银行的戏剧性需求，是直接与他们抢劫银行的动作相联系的。对这需求的障碍造成了冲突——如：银行里各种各样的警报系统、保险库、门锁、以及他们为逃跑要克服的安全措施等等。（没有一个家伙去抢银行而希望自己被抓住的！）人物要计划该如何下手，这意味着在他们实现抢劫之前，需要广泛地观察和研究，准备一个精密的行动计划等。象《邦妮与克莱德》那样随便闯入银行强行抢劫的日子已经一去不复返了。

《午夜牛郎》中乔恩·沃伊特（Jon Voight）到纽约是想找女人吊膀子。这就是他的**需求**，也就是他的梦想！他自己觉得他将会得到很多钱，同时满足很多女人。

他面对的障碍是什呢？他被达斯汀·霍夫曼（Dustin Hoffman）耍弄了，钱也花光了，

既无亲友又无工作，而纽约的女人则根本无视他的存在。一切都是梦！他的需求和纽约城的冷酷现实直接发生了抵触。这就是**冲突**！

没有**冲突**就没有戏剧。没有**需求**，就没有人物。没有人物也就没有动作。作家司考特·费兹格拉德（F.Scott Fitzgerald）在其作品《德川幕府的最后一个将军》中写道：“动作即是人物！”一个人的行为而不是他的言谈，表明了他是一个**什么样的人**。

当你着手探索主题时，你会发现你剧本中的一切事情都是互为关联的。没有一件事是偶然纳入的，或仅因为它机智可爱而被纳入的。莎士比亚有句名言：“即便一只麻雀的死，亦有特殊的天意。”而宇宙的自然法则是：每一个作用力都有一个力量相等方向相反的反作用力。这一法则也适用于你的故事。这就是你电影剧本的主题。

要了解你的主题！

练习：

为你要写的电影剧本选择一个主题。然后通过动作和人物用几句话表达出来。

附注：

现将本书中提到的主要几部电影作品简介如下：

《唐人街》 编剧：罗伯特·汤纳，导演：罗曼·波兰斯基。1974 年派拉蒙影片公司出品，曾获 1974 年美国奥斯卡金像奖的最佳剧本奖。影片以三十年代洛杉矶争水事件为背景，揭露上层阶级唯利是图和荒淫无耻的本性。

《教父》 编剧：马里奥·普佐、弗兰西斯·科波拉，导演：弗兰西斯·科波拉。1972 年派拉蒙影片公司出品，曾获 1972 年美国的奥斯卡金像奖中最佳影片、最佳编剧、最佳男主角三项奖。影片描写了美国纽约的黑手党组织之间争权夺利的斗争。

《出租汽车司机》 编剧：保罗·施雷德，导演：马丁·斯科塞兹（Martin Scorsese）。1976 年拍摄，获 1976 年法国戛纳国际电影节的大奖。影片通过一个年轻出租汽车司机的遭遇，反映了美国下层社会人们的痛苦与动荡不安的生活，但同时又宣扬了暴力行为。

《邦妮与克莱德》 编剧：罗伯特·班顿（Robert Benton）、大卫·纽曼（David Newman），导演：阿瑟·佩恩（Arthur Penn）。1967 年出品。曾获得 1968 年美国的奥斯卡金像奖中最佳编剧与最佳女演员两项奖。影片是根据美国三十年代经济大萧条时期的一个真实的故事改编而成的：一对夫妻组成匪帮铤而走险抢劫银行，被警察追捕亡命天涯，最后终于惨死的故事。这个故事已数度拍成影片。

《艾丽斯不再住在这儿了》 编剧：大卫·萨斯坎德，导演：马丁·斯科塞兹。曾获 1974 年美国的奥斯卡金像奖女主角奖，并获 1975 年英国电影电视艺术院的最佳影片、最佳编剧、最佳女主角、最佳女配角四项大奖。影片表现了一位妇女在丧夫后的艰难生活和爱情挫折

《秃鹰的三天》 编剧：小劳伦佐·杉波儿、大卫·雷菲尔，导演：西·波拉克（Sydney Pollack）。1977 年拍摄。影片表现了美国中央情报局内部勾心斗角的故事。

《总统班底》 编剧：威廉·戈尔德班，制片兼导演：罗伯特·雷德福。1976 年拍摄。这是一部以“水门事件”为背景，揭露美国总统竞选中种种丑闻的影片。

《第三类接触》(Close Encounters of the Third Kind) 编剧：斯蒂汶·斯佩尔伯格，制片兼导演：乔治·卢卡斯。这是一部以 UFO（飞碟）为题材的高成本的科学幻想片。

（本章由鲍玉珩译）

第三章 人物

如何去创造人物呢？

什么是人物？如何决定你的人物是开小汽车呢，还是骑自行车？如何规定你的人物、他的动作与你讲的故事之间的联系？

人物是你电影剧本的根本基础，它是你故事的**心脏、灵魂和神经系统**。在动笔之前，你必须了解你的人物。

请了解你的人物！

你的主要人物是谁？你讲的是谁的故事？如果你的故事是关于三个家伙抢劫曼哈顿银行的话，那么这三个家伙之中哪一个是**主要人物**呢？你必须选择一个人物作为主要人物。

在《卖花生的卡西迪与跳太阳舞的小伙子》里，谁是主要人物呢？卖花生的是。他是作出决策的人。影片中，卖花生的有一段台词向跳太阳舞的小伙子吹嘘自己过去常干的野蛮勾当。这时，罗伯特·雷福德（扮演跳太阳舞的小伙子）默默地望着保罗·纽曼（Paul Newman）（扮演卖花生的），然后未发一言就走开了。纽曼自言自语道：“只有我有远见，世界上其余的人都是近视眼！”确实如此。在电影剧本中，卖花生的卡西迪**的确是**主要人物——他是

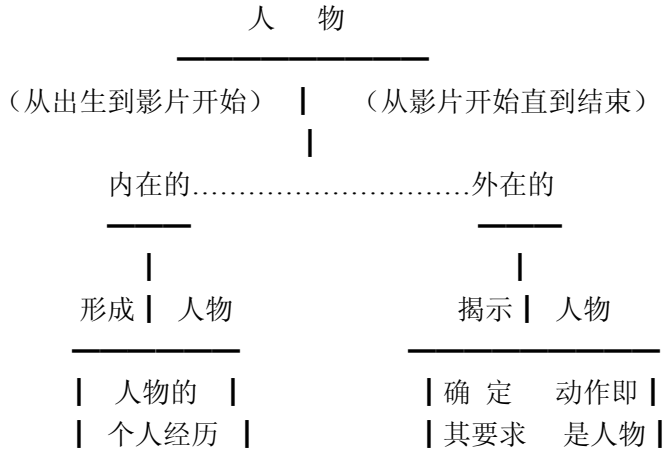
订计划的人，**采取行动**的人。由卖花生的带头，跳太阳舞的小伙子跟随。是卖花生的出主意到南美去。他知道他们逍遥法外的日子已屈指可数。要想逃脱法律和死亡，他们必须出走。他说服了跳太阳舞的小伙子和埃塔·普莱斯跟他出走。跳太阳舞的小伙子是个**重要人物**，但不是**主要人物**。一旦确定了主要人物，你就可以探索各种各样的方式去创造一个有血有肉的立体的人物雕像。

人物性格刻画的方式有好几种，全都切实可行，但是你必须为自己选择一种最好的方式。下面简要介绍的方法，可供你在发展自己的人物时选择使用——你可以使用这种方法，也可以不用。

首先，确定你的主要人物。然后，把他（她）生活的内容分成两个基本范畴：**内在的生活**与**外在的生活**。人物的内在的生活是从他出生到影片开始这一段时间内发生的。这是**形成**人物性格的过程。人物的外在的生活是从影片开始到故事的结局这一段时间内发生的。这是**揭示**人物性格的过程。

电影是一种视觉媒介。你必须设法从**视觉上去揭示**人物的矛盾冲突。你不可能去揭示那些你不知道的事情。

以上就是，了解你的人物与在纸上把他或她揭示出来这两者之间的区别。（可用图表表示，见下图）



要从**内在的生活**开始。你的人物是男性还是女性？如果是个男性，那在故事开始时，他有多大年纪？他住在什么地方？住在城市还是农村？然后——他出生在哪儿？他是个独生子，或者还有兄弟姐妹？他经历了一个什么样的童年生涯，是幸福的呢，还是不幸的？他与父母之间的关系如何？他又是个什么样的儿童，是个开朗的、性格外向的孩子呢，还是个认真的、性格内向的孩子？

如果你从出生来系统地阐述你的人物，你就会看到一个有血有肉的人物在眼前形成。接下去，要追溯他的学生生活，直到进入大学后。然后问一下，他是结婚了，还是单身、丧偶、分居或离婚呢？如果他已经结了婚，那么他结婚有多久并且和谁结婚？是青梅竹马的恋人，还是萍水相逢的呢？是经过长时间恋爱的呢，还是没有恋爱过的？

写作要具备不断向自己提出问题并且找到答案的能力。这就是为什么我把发展人物称之为创造性的研究工作。你实际上是在提出一些问题并且寻找答案。

一旦你以人物的传记方式确定了人物的内在生活，你就可以进入到故事的**外在的**部分了。

人物的**外在的**部分发生在电影剧本的开始到最后的淡出之间。细查各种人物生活中的种种关系是很重要的。

他们是谁以及他们干的是什么？他们的生活或生活方式，是幸福的还是不幸的呢？他们是否希望自己的生活有所不同呢，希望做另一种工作，有另一种妻子，或者希望自己是另一种人呢？

如何把你的人物揭示在纸上呢？

首先，要逐个分析他们生活的各种因素或各个组成部分。你应该通过人物与其他人或事件的关系来创造你的人物。所有的戏剧性人物都在三个方面相互作用：

1) **在争取他们的戏剧性需求过程中所经历的冲突**。比方说，他们需要钱去买抢劫曼哈顿银行所需的器械。他们如何得到这些钱呢？是靠偷窃，还是靠抢劫人或抢劫商店呢？

2) **他们与其他人物之间的相互作用**，是敌对的、友好的，抑或是冷漠的。请

记住：戏剧就是冲突。法国著名的电影导演让·雷诺阿(Jean Renoir)曾跟我说过：描写一个混蛋比描写一个好小伙子更有戏剧性效果。这是值得我们好好想想的。

3) **他们内在的相互作用**。我们的主人公要克服自己那种害怕坐牢的恐惧，才能成功地进行抢劫。这时，恐惧就是一种情绪因素，必须把它明确地提出来，以便加以克服。凡是曾经成为这种情绪的“牺牲品”的人都知道恐惧是什么滋味！

怎样使你的人物既真实而又是多侧面的呢？

首先，把你的人物的生活分为三个基本组成部分——职业的（Professional）生活部分，个人的（Personal）生活部分，私生活（Private）的部分。①

职业的生活部分：你的人物是以什么为生呢？他在哪里工作？他是一位银行副经理吗？是位建筑工人吗？是流浪汉？是科学家？是拉皮条的？等等。他或她是干什么的？

如果你的人物在办事处工作，那他在办事处里干什么工作？他与他的同事的关系如何？他们相处融洽吗？互相帮助吗？互相信任吗？下班之后他们有交往吗？他与老板相处如何呢？是关系很好呢，还是因为工作上的问题，或嫌薪金太少而有所怨恨呢？如果你能够确定并挖掘出主要人物与他生活中的其他人物的关系，那你就是在创造人物性格和观点了。而这些正是塑造人物的起点。

个人的生活部分：你的主人公是单身独居，丧偶，还是结了婚的？是分居，还是离婚的？如果是已婚，那么是和谁给的婚？在什么时候成婚的？他们的夫妻关系如何？他们喜过社交还是深居简出呢？是有很多朋友和社交活动呢，还是朋友甚少呢？他们的婚姻关系是牢固的呢，还是主人公正在考虑或已经有了婚外的男女关系呢？如果他是孑然一身，那么他的单身生活如何？他离婚了？一个离了婚的人是有不少戏剧可能性的东西。当你对自己的人物有所疑惑时，那就看看自己的生活。问一下你自己——如果你处在那种情况下，你若作为那个人物会怎样去做？规定出你的人物的关系。

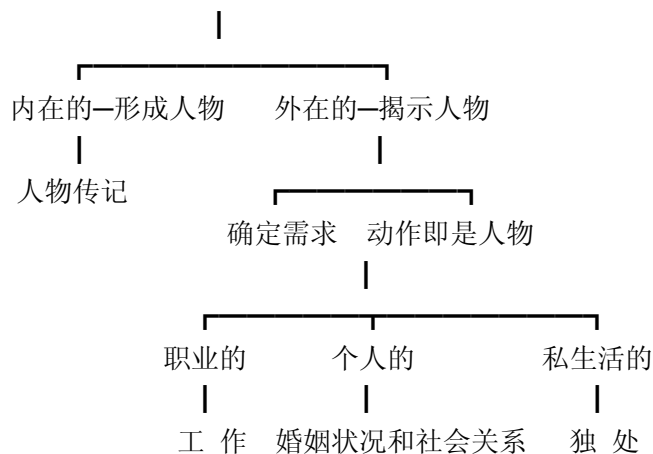
私生活部分：当你的人物独处时，他作些什么？是看电视，还是进行体育锻炼呢——例如散步啊，骑自行车啊等。他有没有爱畜？是什么样的爱畜呢？他是集邮呢还是有什么别的爱好呢？简言之，这包括人物生活中独处时的那部分生活！

你的人物的**需求**是什么？在你电影剧本中他或她要求什么？**要明确你的人物的需求**。如果你的故事讲的是位参加印第安纳波利斯 500 公里汽车赛的赛车手，那么他要求的就是在这场比赛中获胜。这就是他的需求。沃伦·彼蒂(Warren Beatty)在《洗发》中的需求是要自己开一家理发店。这一需求在整个剧本中推动着他的动作。在《洛奇》之中，洛奇的需求就是要和阿波罗·克里德打完十五回合时自己还不倒下。

一旦你确定了人物的需求，你就能对这些需求设置障碍。戏剧就是冲突。你必须弄清楚你人物的需求，然后才能对需求设置障碍。这就赋予你的故事以一种**戏剧性的张力**(dramatic tension)，这种戏剧性的张力往往是初学者的剧本中所缺乏的东西。

如果把人物的观念加以图解，即如下图：

人 物



人物的实质是动作。你的人物实际上是他所做的事。电影是一种视觉媒介，剧作家的责任就是选择一个视觉形象或画面，用电影化的方式使他的人物戏剧化。你既可以在炎热的旅馆小房间里安排一个对话场面，也可以把这个场面安排在海滩上。前一个在视觉上是封闭的，后一个在视觉上是开放的和动态的。这是你的故事，由你自己选择。

请记住：一部电影剧本就是一个由**画面**讲述的故事。这就象罗德·斯蒂沃特（Rod Stewart）唱的那样“……每一张画面都在讲一个故事”。种种画面和影像揭示了人物的各个方面。在罗伯特·罗森的经典作品《非法挣钱人》一片中，一种肉体的缺陷象征着人物的某个方面。由匹普·劳拉（Pi-per Laurie）扮演的那个姑娘是个跛子；她走起路来一瘸一拐的；她在感情上也是一个跛子：她酗酒，没有生活目的。肉体上的跛——从**视觉上**——衬托出精神上的特点。

萨姆·皮金巴赫（Sam Peckinpah）在《不法集团》（The Wild Bunch）中也是这样做的。由威廉·霍尔顿（William Holden）扮演的人物走起路来一瘸一拐，这是他几年之前一次抢劫未遂的后果。它代表了霍尔顿的人物的某一个方面，展现出他是一个“在变化着的土地上的没有变化的人”，——这是皮金巴赫所喜爱的主题之一，他是个晚生了十几年的人，一个不合时宜的人。在《唐人街》中，尼科尔森的鼻子被划伤，这是因为他作为一个侦探，是一个喜欢“东闻西嗅”的人。

肉体上的残疾——作为人物刻画的一个方面——是戏剧的陈规旧套，历史久远。可以想到《理查三世》中的理查②，或者是奥涅尔和易卜生的戏剧中那些患有肺结核病或性病而遭到打击的人物。

从创作人物的传记开始形成你的一个人物，然后，再通过他们的动作和合理的形体特征，揭示出人物来！

动作就是人物！

对话是什么呢？

对话是人物的一种机能。如果你了解你的人物，对话就很容易随着故事的展开而顺流直下。但是有很多人人为对话而焦急，担心对话会蹩脚和做作。这完全有可能。那么该怎么办？写对话也是一个学习过程，是一个协调的行动。你写得越多它就越来越容易。在你第一稿的前六十页之中会到处出现别扭的对白，这没关系。别担心这些，写到后六十页它就会流畅并起作用了。你写得越多，它就变得越容易。这时，你可以再回来把你电影剧本中前半部分的对话修改顺畅。

对话的功能是什么？

对话是和你人物的需求、他的希望与梦想相互联系的。

对话应当起什么作用呢？

对话必须把你故事的信息或事实传达给观众。它必须推动故事向前发展。它必须提示人物。对话必须展现人物之间和人物内部的矛盾冲突，以及展现人物的感情状况和性格的独特之处。对话来自于人物。

请了解你的人物

练习：

确定一个动作与人物的主题。选择你的主要人物并挑选两个到三个重要人物。写出三页到十页的人物传记，如果需要，可以再多写几页。从人物的出生一直写到现在，直到你的故事开始为止。如果你愿意的话，这也适用于写过去生活的剧本。

在整个电影中，分别根据职业的、个人的和私生活三个生活部分（简称三 P）来创作你主要人物的种种关系。思考你的人物。

① 三个字都以字母 P 为开头，所以被简称为三 P。

② 《理查三世》（Richard III）是莎士比亚著名历史剧之一。1956 年在英国改编为电影，由著名电影艺术家伦斯·奥立维尔导演并主演。

（本章由钟大丰、鲍玉珩合译）

第四章 构成人物

我们已经谈到通过人物传记和分别从三个方面来研究人物关系的人物创作的基础了。现在该怎么办呢？

你怎样才能把对一个人物的零碎和杂乱无章的**想法**变成一个活生生的、有血有肉的人物呢？怎样才能把他变成你能与之结为一体的人物呢？

你如何给你的人物“注入生命”？如何去构成你的人物呢？

这是有史以来的诗人、哲学家、作家、艺术家、科学家和教士们反复思索的问题。至今没有确切的答案。它是创作过程之所以具有神秘感和魔力的一个重要因素。

关键词是“过程”。需要一种途径去实现它。

首先，要创作人物的**来龙去脉**（context）。然后把**内容**注入其中。**来龙去脉**和**内容**——这些抽象的原则是你创作过程中珍贵的工具。它们构成一个概念。书中将要经常用到。

这就是**来龙去脉**：

比如说一个空杯子。向杯子里面看，杯子里是一个空间。这个**空间**里**盛着**咖啡、茶、牛奶、水、热可可、啤酒或其它液体。这些液体就是杯子的**内容**。这个杯子**盛着**咖啡。

杯子里盛咖啡的空间就是**来龙去脉**。

想着这个，我们往下讲这个概念就清楚了。

让我们从来龙去脉的角度来探讨构成人物的过程吧。

首先，确定人物的需求。

在剧本的过程中，你的人物想要达到什么目的或得到什么东西呢？

想要一百万元钱？抢劫曼哈顿银行吗？要打破以上竞速纪录吗？要象乔·沃伊特那样到纽约去成为“午夜牛郎”吗？要象《艾丽斯不再住在这儿了》中的艾丽斯那样去实现到加利福尼亚的蒙特雷当一名歌手的长期梦寐吗？要象理查德·德莱福斯（Richard Dreyfuss）在《第三类接触》中那样去搞清楚“究竟发生了些什么”吗？这些全都是人物的需求。

可问你自己——你人物的需求是什么？

然后，做出人物的传记。正如前面所建议的，你写上三到十页，多写点也行，弄清你的人物是谁。为了有一幅清晰的图景，你可能想从人物的祖父写起。别管写几页稿纸，你所开始的这个过程在创作的准备阶段中还要继续增长和发展。人物传记是为你自己写的，根本无需摆进剧本中去。它只是供你用来创作人物的工具。

人物传记完成之后，就可以进入人物的**外在生活**部分了。你要从人物生活的**职业的、个人的和私生活的**等因素分别加以考虑。

来龙去脉——这就是起点。

现在让我们来探讨**什么是人物**的问题。

什么是人物呢？

人都有什么共同之处？我们都是一样的，你和我——我们都有同样的需求、同样的愿望、同样的恐惧和不安全感。我们都希望被人爱，希望得到人们的喜欢，希望能成功、幸福和健康。我们在本质上是一样的。某种东西把我们联系在一起。

可是什么东西把我们区分开来呢？

把我们区分开来的是我们的观点——我们怎样看待世界。人人都有自己的观点。

人物就是观点——即我们看待世界的方式。这是一种**来龙去脉**。

你的人物可以是作父母的，因此就有“作父母的”观点。他可以是一名学生，那就会用“学生的”观点来看待世界。你的人物可以是政治活动家，就象《朱莉娅》（Julia）中的范尼莎·雷德格雷夫（Vanessa Redgrave）。那是她的观点，她为之献身。家庭主妇有其特殊的观点。罪犯、恐怖主义者、警察、医生、律师、富人、穷人、妇女——解放了的或反之——全都会表现出个人的和独特的观点。

你的人物的观点是什么？

你的人物是自由党人还是保守党人？他（她）是环境论者呢？还是人道主义者？或是种族主义者？是相信命运、天数或占星术的人吗？是相信医生、律师、《华尔街日报》或《纽约时报》的人吗？或者是相信《时代周刊》、《人民报》和《新闻周刊》的人吗？

你的人物对自己的工作持什么观点呢？对婚姻呢？他是否喜欢音乐？如果喜欢，喜欢的又是哪一种音乐呢？这些因素都成为你的人物的独特而有机的组成部分。

我们都具有某种观点——要保证你的人物具有个人的和独特的观点。你创造了**来龙去脉**，**内容**就随之而来了。

例如，你人物的观点可能是认为不加限制地捕杀鲸鱼和海豚的行径是道德上的错误。他

通过捐赠，提供志愿服务，参加集会，参加示威请愿，穿印有“救救鲸鱼和海豚”字样的汗衫等活动来支持这种观点。鲸鱼和海豚是地球上智力水平最高的两种动物。有的科学家推测它们可能“比人更精明”。科学资料证明海豚从未伤害或攻击过人类的任何成员。还有许多关于海豚保护第二次世界大战中落海的飞行员和水兵免受鲨鱼的凶猛攻击的故事。必须有一种方式去解救这些智力发达的生命形态。你的人物可能会以拒绝购买金枪鱼来抗议商业渔民滥捕鲸鱼和海豚。

要想法使你的人物以行动来支持自己的观点并使之戏剧化。

人物还是什么呢？

人物还是一种态度。这也是一种**来龙去脉**，是展现人物观点的一种感情和行动的方式。人物的态度是高傲的？还是卑下的？是个正面人物？还是反面的？乐观的还是悲观的？对生活和工作充满热情还是意志消沉的呢？

戏剧就是冲突。要记住：你越能清楚地确定人物的需求，就越容易给这些需求制造障碍。这样就产生了冲突。这有助于你创作一条紧张而富于戏剧性的故事线索。

这在喜剧中也是一条卓有成效的规律。尼尔·西蒙的人物一般都具有一个能激发矛盾的简单需求。在《告别了的姑娘》（The Goodbye Girl）中，理查德·德莱福斯扮演一个从芝加哥来的演员，他从一个朋友手里转租了一套纽约公寓套房，当他到那里时，发现房间被朋友原来的同房（玛莎·梅森 Marsba Mason 饰）和她的年轻女儿（奎恩·库明斯 Qui-nn Cammings 饰）占了。他想住进去，但她就是不搬。她声称这套间是她的，占有在法律上总是占上风的。这一冲突是他们关系的开端，它基于双方各自都认为自己是“对的”。

《亚当的肋骨》（Adam's Rib）则是另一种情况。在迦逊·卡宁（Garson Kanin）和路斯·高顿（Ruth Gordon）所写的这个剧本里，史宾塞·屈塞（Spencer Tracy）和凯瑟琳·赫本（Katherine Hepburn）主演两个律师。他们是夫妻，同时又是法庭上的对手。屈塞对一个被控向丈夫开枪的妇女（裘迪·霍莉黛 Judy Holliday 饰）进行起诉，而赫本则为她辩护。这是一个有关男女“权利平等”这一基本问题的出色的喜剧情场。这部影片摄于 1949 年，它预示了女权斗争运动，至今仍是一部经典的美国喜剧电影。

确定人物的需求，然后针对这一需求制造障碍。

你对你的人物知道得越多，在故事结构中创作的尺度就越宽。

人物还是什么呢？

人物还是个性。每个人物从视觉上都显示出一种个性。你的人物是欢快的？幸福的、伶俐的、机智的或外向的？还是严肃的？腼腆的？内向的？是举止可爱，还是难以接近的、邋遢的、死心眼儿的、呆头呆脑的或缺乏幽默感的？

你的人物具有什么样的个性？

她是为人冷淡的、凶悍的，还是恶作剧的？这些都是人物的个性特征。它们都反映着人物。

人物还是行为。人物的实质就是动作——什么样的人干什么事。

行为是动作。比如说一个人从高级轿车中走下来，锁上车后穿过马路。他看到路边水沟里有一个镍币——那么他怎么办呢？如果他四下看看，见没有人瞧着就弯腰去拾起那个镍币。这个行为向你揭示了这个人物性格的某些方面。如果他四下看看，见有人瞧着他，就没有捡起那个镍币。这也向你揭示了这个人物性格的某些方面。他的行为把这个人物性格戏剧化了。

如果你是在一个戏剧性情境中设置你的人物的行为，就可能引导读者和观众深入审视自己的生活。

行为向你揭示很多东西。我的一个朋友得到一次飞到纽约去接洽工作的机会。去还是不去，她的心情是复杂的。这次去谈的正是一项她很想做的既有地位工资又高的工作，可她拿不定主意是否下决心搬到纽约去。她为此斗争了一个多星期，最后还是决定去了。她收拾起行装开车到飞机场去，可当她把车停在飞机场时，“不小心”把钥匙锁在车里，而发动机还开着。这是行为动作展现人物的一个完善例子。这件事向她揭示了她内心始终明白的事——她并不想去纽约。

这样的场景可以说明人物的许多东西。

你的人物动不动就生气吗？他是象马龙·白兰度（Marlon Brando）在《欲望号街车》（A Streetcar Named Desire）中那样生起气来就乱扔东西吗？还是象马龙·白兰度在《教父》中那样虽然怒火中烧，却只是阴险地冷笑，并不表露呢？你的人物赴约总是迟到、早到还是准时呢？你的人物对官方的反应是象伍迪·艾伦（Woody Allen）在《安妮·霍尔》中那样当着警察的面撕毁司机的驾驶执照吗？建立在独特的性格特征基础之上的每一个动作和话语都可以扩大我们对你的人物的认识和理解。

如果你在剧本中写到某处时不知道你的人物在这种情境下该怎么说的话，那就到自己的生活中去找吧。看你在类似的情况下会怎么办。你自身就是最好的材料来源。好好练习。你既然提出了问题，你就能解决它。

在我们日常生活中同样如此。

一切取决于你对人物的了解。在剧情发展过程中你的人物想达到什么目的？是什么驱使他努力去达到目的？或者没有达到？在你的故事中，他的需求或目的是什么？为什么他们在那里？他们要得到什么？读者和观众对你的人物感觉如何？这是你作为作家的任务——在真实的环境中创作真实的人物。

人物还是什么呢？

人物还是我所谓的启示。在故事进程中我们了解到人物的一些事情。比如在《秃鹰的三天》中，罗伯特·雷福德在邻近的一家饭馆叫午饭吃。我们知道他有文化，是个“收集了世界上最全的一套退稿信”的作家。然后，我们极富于戏剧性地接受了他适应新情况的那种态度。这新情况就是有人要杀他，而他还不知道是谁和为什么。小劳伦佐·杉波尔（Lorenzo Semple）和大卫·雷菲尔（David Rayfiel）的紧凑的剧本向我们展现了罗伯特·雷福德这一人物的某些东西。

剧作家的职责是把人物的不同方面展现给读者和观众。我们必须对你的人物有所了解。在剧情进展中，人物往往和观众同时了解到他在故事中的困境。这样人物就和观众一起寻找那个支持戏剧动作的情节点。

同一性也是人物的一个方面。“他就好象我认识的某人”，这一识别因素是作家所能得到的最大的赞誉了。

动作即是人物！一个人的所为，而不是他的言谈，表明他是一个什么样的人。

上述所有的性格特征——观点、个性、态度、行为——在构成人物的过程中都是互相关联并且会互相重叠的。这样你就有了选择的余地；你可以选用这些性格特征的全部或部分，也可完全不用。但是知道了它们是什么，你就能得心应手地掌握构成人物的过程。

这一切都来自人物的传记。从人物的过去可以得出观点、个性、态度、行为、需求和目的。

在写作过程中，写到二十页到五十页纸，你才会发现人物开始向你说话，告诉你他们要做什么，说什么。一旦你和他们有了接触，和人物建立了联系，他们便自为了。让他们做他们想做的事。要相信你有能力在“白纸黑字”的阶段选择动作和方向。

有时你的人物可能改变故事线索，而你也可能拿不定主意是否让他们做下去。那你就让他们做下去，看看会发生什么事。最糟也不过是你花几天时间认识到自己犯了个错误。犯错误也是很重要的。出事故、犯错误也会带来意外的收获。如果犯了错误，只要重写这一部分，一切就又重回正轨了。

我的一个学生来找我。他告诉我他正在写一出戏。这出戏要有不幸的“悲剧性”结尾。但在第三幕开始的时候，他的人物开始变得“滑稽”了。不断出现插科打诨的对话，而且结局也变得滑稽、不严肃了。每当他坐下来写的时候，幽默不停地涌现出来；他无法制止。他变得灰心丧气，最后因失望而放弃了。

他几乎是找我来认错的。他开诚布公地解释说，他已束手无策。我建议他坐下来再写，就让字和对话听其自然地写出来。如果是滑稽的，就让它滑稽好了。那么他就能看到写出来的结果。如果它一直是滑稽的，而他又不喜欢，那最多把它锁到抽屉里存放起来就完了。然后再回过头来按他最早的设想重写第三幕。

他照办了，果然灵验。他扔掉了第三幕的喜剧方案，然后按他早先严肃的方案写了一稿。

这个喜剧是他**不得不**写的；但又是必须摆脱的。这是他回避“完成”剧本的一种方式。作家常常在一个作品接近完成时，坚持写下去而没有写完。完成之后你还有什么可干的呢？你是否读过一本书而不愿读完它呢？我们都曾有过。只要承认它是一种自然现象就行了，不必为此担心。

如果你遇到这种情况，那你怎样想就怎样写，看看结果如何。写作总是要冒风险的，你很难知道结果如何。最糟也不过是你再花几天时间重写那些行不通的东西！

只是别指望你的人物从第一页就开始跟你讲话。这样是行不通的。如果你作了创造性的研究工作，并熟知你的人物，那么你就会体验到某些阻力，然后才能有所突破，和你的人物发生接触。

你的全部工作、研究、准备工作和思考时间的最后结果将是那些真实、生动、可信的人物——真实环境中的真实人物。

这是我们共同的目的。

练习：

写你的人物传记，为你的主要人物和三个重要人物设计一种**独特的观点**。创作出一种态度，考虑能展现人物的某些**行为或个性特征**，考虑**来龙去脉**和**内容**。在下面几章你还要碰到这些问题的。

（本章由钟大丰译）

第五章 创造人物

写剧本有两种办法。一种是先有了想法，然后按照这种想法去创造人物。“三个家伙打算去抢曼哈顿银行”就是这种例子。你先有个想法，然后把人物“装”进去。《洛奇》讲的是一个穷极潦倒的拳击师得到和世界重量级拳击冠军比赛的机会。《三伏天的下午》讲的是一个男人为了要做性别转换手术打算到银行去弄钱。《竞赛》讲的是一个想打破水上竞速纪录。

创造人物要适合你的想法。

写剧本的另一种办法是创作一个人物；从人物身上会产生出需求、动作和故事。《艾丽丝不再住在这儿了》中的艾丽丝就是这种例子。简·方达（Jane Fonda）想到一个在某一情境

中的人物，她把它讲给合作者听。于是《归家》就诞生了。阿瑟·劳伦兹（Arthur Laurents）的《转折点》（The Turning point）是从那两个人物（由秀莉·麦克兰 Shirley Mac Lai-ne 和安妮·班克罗夫特 Anne Bancroft 饰）中产生出来的。创造出一个人物，你就能创造一个故事。

在舍伍德·欧克斯实验学院里我最喜欢的编剧课之一就是“人物创作”课。我们设计一个人物，男的或女的，为剧本提供一个设想。人人参加，提出想法和建议。这样就逐渐形成了一个故事，于是我们就开始构成一个故事。这要花上几个小时，我们一般总能搞出一个扎实的人物，有时还能搞出一个很好的电影构思。

我们得益不少，这种做法使我们学会了把创作经验的零星片断加以条理化的创作过程。创造人物是一个过程。在实现这一过程并获得体验之前，你完全象一个大雾中的瞎子尴尬地到处乱撞。

你怎样去创造人物呢？我们从头开始。我提出一系列问题让同学们回答。我用这些答案来形成一个人物。这样，从这个人物中就出现一个故事。

有时这进行得非常顺利。我们搞出一个有趣的人物和富有戏剧性的电影前提。有的时候就不行。但是从有限的课时和班里同学们的状况看，这就算挺不错了。

下面是进行得比较好的一课的简要情况。问题是从一般到特殊，从**来龙去脉**到内容。当你读的时候，也可以另选自己的答案来代替我们的，从而能形成自己的故事。

我对全班同学讲：“现在大家来参加一个人物创作的练习。我提出问题。你们提供答案。”

他们乐呵呵地同意了。

我说：“好，我们从哪儿开始呢？”

“波士顿，”乔在教室最后一排大声喊道。

“波士顿？”

“对，他是波士顿人！”他说。

“不！她是波士顿人！”几个女生喊着。

“我没意见。”我问大家怎样，他们都同意。

“好。”我们的对象是一个波士顿女人。这就是我们的起点。

“她多大年纪？”我问。

“二十四岁。”有几个人同意。

我说：“不。”当你写一个剧本时，你是在为某个人写，为某个演员明星写。这个人应当是“银行肯投资的”。是费伊·邓纳维、简·方达、黛安·基顿（Diane Keaton）、拉克尔·威尔许（Raquel Welch）、坎迪斯·伯根（Candice Berge-a）、米阿·法罗（Mia Farrow）、秀莉·麦克兰，还是吉尔·克莱伯格。

我们最后决定她是二十七、八岁。我们不想搞得太具体。如果我们为简·方达写的话，黛安·基顿就会拒绝它。

我们接着说：“她叫什么名字？”

我想到“萨拉”这个名字，我们就用了这个名字。

“萨拉姓什么？”

我决定用萨拉·唐珊德。姓名就是姓名嘛。

二十七岁的波士顿女人萨拉·唐珊德就成了我们的起点，她就是我们的题目。

然后我们创作**来龙去脉**。

让我们来设想她自己的历史。为了简明起见，我对所提的问题只要一个答案。班上提出了若干答案，我只选用一个。你完全可以不同意我们的答案，而做出你自己的答案，创作你自己的人物和故事。

我问：“她的父母是什么样？她父亲是谁？”

我们决定他是个医生。

她母亲呢？

她是医生的妻子。

她父亲叫什么名字？

莱昂尼尔·唐珊德。

他的生活经历如何？

我们围绕这一问题提出了许多设想。最后是这样决定的：莱昂尼尔·唐珊德属于波士顿社会的上层人士。他富有，精干，思想保守。二次大战期间他中断了在波士顿大学医学院的学业去当了两年兵。战后他回家结了婚，并完成了医科的学业。

萨拉的妈妈怎么样呢？她在成为医生的妻子之前是干什么的呢？

是个教师。有人说，“她的名字叫伊丽莎白。”好。伊丽莎白在认识莱昂尼尔时可能已经在教书了。在莱昂尼尔念完医科之前她依然在小学教书。他开始行医后，她就不再教书而当起家庭主妇了。

“萨拉的父母是什么时候结婚的？”我又问。

如果萨拉现在二十七、八岁，那她的父母一定是在战后结的婚，也就是四十年代末。他们结婚大概三十年了。有人问：“你怎么算出来的。”

我答道：“减出来的。”

父母间的关系怎么样？

是稳固的，可能一般。不管有用没有用，我又补充了，萨拉的母亲属摩羯座，她父亲属天秤座。

萨拉是什么时候出生的？

1954年4月，属天羊宫。她是否还有兄弟姐妹呢？没有，她是独生女。

记住，这就是一个过程。每个问题都有很多答案。如果你不同意这些答案就换一个，创造出你自己的人物。

她的童年怎样？

独生女。她希望有兄弟姐妹。她大部分时间是一人独处。她可能到十来岁以前一直和母亲保持着很好的关系。然后就象一般情况那样，父母和孩子的关系变得一塌糊涂了。

萨拉和她父亲的关系如何呢？

很好，但有些别扭。他始终想要个儿子。为了讨父亲的喜欢，萨拉成了个假小子。

这当然使她母亲感到反感。也许萨拉总是想讨父亲的喜欢，赢得他的爱抚。当假小子解决了这个问题，但是却成了和母亲作对的人了。这以后反映在她和男人的关系中。

萨拉的象所有的家庭一样，但我们为戏剧性的目的尽可能多地勾勒出细腻冲突。

我们开始捕捉到唐珊德一家的动势了。到此为止，还没有太多的不合，我们就继续探讨萨拉·唐珊德的来龙去脉。

我指出，很多年轻女子一辈子都在研究他们的父亲或寻找父亲的形象。用这一点作为人物的基础是很有意思的。就象很多男子也在他们所认识的女人中间寻找他们的母亲那样。这并非始终如此，不过确实发生过。因此我们意识到这一点，就可能有利地加以利用。

关于这个问题还有很多讨论。我解释说，在创造人物时，必须注意罗列人物的细节。这样你才能决定选用或不选用它们。我告诉同学们，这种练习是建立在尝试和错误的基础之上的。我们要剔除那些没用的，只用有效的。

萨拉小的时候可能表示想象父亲一样当个医生，而她母亲反对，提醒她说：“年轻姑娘，特别是波士顿的年轻姑娘是不当医生的，当个社会工作者、教师、护士、秘书或家庭主妇都行。”五十年代和六十年代初是这样的吧？

我们接下去说，萨拉的高中生活是怎样的呢？

她活跃，爱交际而且调皮。她不用下很大功夫学习就能得到好成绩。她交了很多朋友，并且是反对校内种种限制政策的造反头头。

多数年轻人都造反，萨拉也不例外。她中学毕业后决定上拉德克利夫大学，这使母亲很高兴。但她主修政治科学，这却让母亲不安。萨拉对社会活动很积极。她和一个学政治科学的研究生发生了关系，参加了六十年代的静坐和抗议活动。根据她那反叛的天性所采取的这些行动成为她的性格的一部分——观点，态度。她在拉德克利夫大学毕业时得了个政治科学的学位。

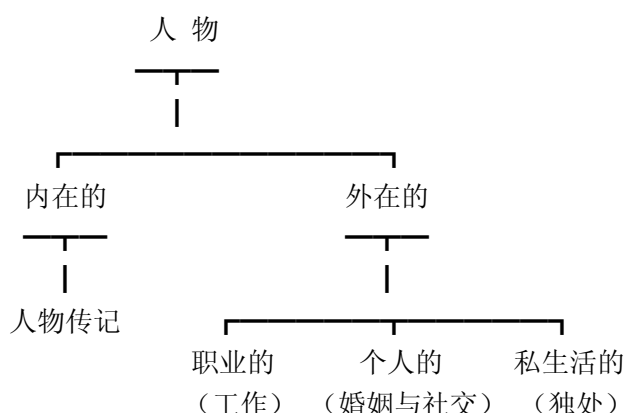
现在怎么样呢？

她搬到纽约去，以便找工作。她父亲支持她，同意她的行动。她母亲很担心，不同意她去。萨拉并没有按母亲的希望那样去做——象“一个波士顿正派女人”那样结婚、成家。

要记住，我再说一遍，戏剧就是冲突。母女间的关系在剧本中可能用得着，也可能用不着。在我们做出决定之前先看它是否有效用。作家总是从选择和责任的角度来进行工作的。

萨拉来到纽约是我们人物创作的一个重要的十字路口。到此为止，我们一直把注意力集中在萨拉·唐珊德的**来龙去脉**上。现在，我们要创造**内容**了。

让我们来确定作用于萨拉**的外在的**力量吧。图解如下。



萨拉于 1972 年春来到纽约市。她干了什么呢？

租了间房子。她父亲每月寄给她些钱，并且瞒着她母亲。萨拉是自食其力的，她愿意这样。然后怎样呢？

她找到了工作。她找了个什么工作呢？

让我们来讨论一下。我们已基本上了解萨拉是哪种人。她是中上层出身的、独立的、有自由精神的、反叛的。她是第一次独立生活并喜爱这种生活。她投身到这种生活之中。

让我们来探讨作用于萨拉**的外在的**力量吧。

1972 年的纽约。

尼克松在白宫执政。越南战争还打得很凶。国家处于动荡不安、精疲力竭的状态中。尼克松去中国。麦戈文在总统初选中占优势并有希望当选。乔治·华莱士在一商业中心遇刺。《教

父》正在上映。

按戏剧性的要求，哪种工作“适合”萨拉呢？

她在纽约的麦戈文的竞选指挥部里找了个工作。这是需要讨论的问题。我们进行了讨论。最后，我解释说，这项工作能满足她的反叛天性。这反映她离家后独立迈出的第一步。这符合于她那积极的政治态度，并涉及到她在大学主修政治科学的背景，这也使她的父母可以有所反对。两个人都反对。我们在寻找冲突，对吗？

到现在，通过一个尝试和犯错误的过程，我们开始寻找主题，或戏剧性前提，把萨拉带入导致戏剧性动作的特定方向上去的**某些东西**。要记住，剧本的**主题是动作和人物**。

我们已经有了人物了，现在该去找动作了。

这是一个漫无目的的创作过程。我们提出一些想法，做出修改，重新安排，也犯错误。我刚说了一件事，接着又反驳了自己。不要着急。我们在寻找一个特定的结果——一个故事。我们必须使自己“找到”它。

1972年的纽约。一个选举年。萨拉·唐珊德是作为一名雇员为麦戈文的竞选活动工作的。她的父母投谁的票呢？

萨拉在竞选工作的经验中对政治发现了什么呢？

政治并不一定是干净和理想主义的。可能萨拉发现有人在搞非法的活动——她会采取行动吗？

我提示，可能发生了一件事。它造成了一场重大的政治事件。也可能她的一个男朋友为抵制征兵跑到加拿大去了。她也可能卷入了让抗拒征兵的人返回家园的运动。

要记住，我们是在设计一个人物，创造**来龙去脉**和**内容**，探索一个即将出现的故事。创造出一个人物来，故事就随之产生了。

有人说，萨拉父亲的观点与她不同——他感到逃避征兵是对国家的背叛，应当枪毙。萨拉站在他的对立面与他争论。她认为越南战争是错误的、不道德的和非法的。对此有责任的人、那些政客才该揪出来枪毙！

忽然，课堂里发生了一件惊人的事。全班五十个同学对几年前发生的事情的**态度和观点**两极化了，空气变得紧张而沉重。我认识到这一创伤还没有痊愈。我们就越南战争的冲击问题讨论了几分钟。我们决定，战争已经结束。把它埋葬了吧。

然后有人喊起来：“水门事件！”当然罗！1972年六月。这不是一件可能影响萨拉的戏剧性事件吗？

对！萨拉会感到激愤；这个事件会导致或激起戏剧性的反应。这在我们那个还没有创作出来的、没有讲出来的、没有确定的故事中是一个很有潜力的“钩子”。要记住，这是一个创作过程，混乱和自相矛盾是在所难免的。

两年半以后，尼克松下台了，战争也差不多过去了，关于大赦问题的争论变成最重要的了。萨拉由于卷入了政治活动，亲眼看到和亲身经历过的事件将会引导她得出戏剧性的解决方式。当然这些现在还不清楚。

一个学生提出，萨拉可能会卷入要求完全赦免抗拒服役者的回家运动。我们都认识到，萨拉是个以政治为动力的人。我的问题是“能起作用吗”？是的。

我问，这会促使萨拉进法学院，当律师吗？

人人都有回响。我们对此作了不少讨论。班里有些人认为这没用。它们联不上。没关系。我们是在写剧本。我们需要一个高于生活的人物。我可以想象得到简·方达、费伊·邓纳维、

秀莉·麦克兰、范尼莎·雷德格雷夫、玛莎·梅森、吉尔·克莱伯格或黛安·基顿扮演女律师的角色。用句陈词滥调的老话，“商业片嘛”，不管这是什么意思。

在星涅玛比尔制片厂（Cinemobile Studio）里，我的老板弗瓦德·赛德对一个剧本所提的第一个问题就是“剧本讲的是什么？”第二个问题是“由哪个明星来演？”我的回答总是一样：保罗·纽曼、史蒂夫·麦克奎恩（Steve Mac-Quinn）、柯林特·依斯特沃德（Clint Eastwood）、杰克·尼科尔森、达斯汀·霍夫曼、罗伯特·雷德福等人，这样他就满意了。你写剧本不是为了糊墙的，我猜，你写出来就希望能卖出去。

你可以同意或不同意把一个波士顿女律师作为影片的主人公。我的评语只是：这行得通！

对于我来讲，萨拉进法学院有特殊的理由：她想帮助改变政治制度。

一个女律师是一个很好的、富有戏剧性的选择。当律师是否符合她的性格呢？是的。让我们沿着这条线索发展，看看会发生什么吧。

如果萨拉当上了律师，那就可能发生一些事情，一个能够激发出一个故事的萌芽的事件或事变。同学们开始提出各种设想。有人提出，萨拉可以从事军事法律以帮助抗拒服役者。另一个人提出，她可以在有关贫民的法律领域工作。也有人提出是搞企业法、海运法或劳工法等。作为一个律师能够提供大幅度的戏剧可能性。

一个波士顿女人指出，萨拉可以卷入有关公共汽车的争论之中。这是个好主意！我们是在寻找一种戏剧性的前提，能够发出创作反应，一个“钩子”。

有人提到，他听说一个关于核电站的新故事——事情就这样到来了。就是它！我认识到这就是我们要寻找的“钩子”，好牌！萨拉可能卷入一场关于核电站的纠纷，可能是关于安全防护问题。或是缺少安全防护，也可能是关于建设地点问题，或是幕后的政治势力问题。我说，这就是我们要求的——一个动人的、人人都在议论的、有争论的故事；故事发展线索的“钩子”或“激发点”。我只要让萨拉能成为一个律师。

大家都同意。我们现在接着扩展那些作用于萨拉的外在势力，并开始形成我们的故事。

有人提出，假没我们的前提是让萨拉·唐珊德卷入一场反对建设核电站的运动，可能是她通过一番调查发现某一个核电站不安全。政治就是政治，或许某个政治家不管安全与否，支持电站的建设。就象凯伦·西尔克伍德的案件那样。对，就这样。

这就成了我们故事的“钩子”或戏剧前提。（如果你不同意，那就找你自己的钩子！）现在，就轮到创作特点、细节和**内容**了。我们就会有剧本的**主题——动作和人物**。

剧本将把注意力集中在核电站的主题上。这个主题在今后的十年里将会成为我国，甚至世界上的一个主要的政治争论问题。

故事是怎么样的呢？

最近在加利福尼亚的普莱森敦，官方关闭了一个核电站，因为他们发现这个电站座落在离一条大地层断裂带——一个距地震中心不到二百米的地方。你能想象如果地震毁坏了核电站会怎么样吗？动脑筋好好想一想吧！

让我们来设想一种对立的观点。她父亲对核电站会说些什么呢？他可能会说：“必须让核电站能为我们服务。我们在能源危机中要想得远些，要发展一种未来的能源，而这就是核能。我们只能让国会和原子能委员会决定它们的安全标准、建立规则和指导方针。”但如我们所知道的，那些决定并不总是建立在现实的基础上的，而是出于政治的需要。

这可能正是萨拉偶然发现的——一座核电站的不符合安全标准的情况可能直接在政治上有利。现在必须发生一桩事来创造戏剧性情境。

有人提议，核电站有人受到放射性污染，这件案子交到了萨拉的法律事务所，萨拉就这样卷入了这件案子。

这是个很好的主意！它成了我们一直在寻找的故事线索；在这个故事中，一个工人受到

放射性污染，案子提到萨拉的事务所，她受理了这件案子。剧本第一幕结尾的**情节点**就是：当萨拉发现工人受到的污染、致命的病患是由于安全保护措施不健全所造成的时候，她不顾威胁和阻碍，决心为此采取行动。

第一幕是**设置**。我们可以从这个工人受污染为开始。这是一个富于视觉动力的段落。这个人在工作岗位上倒下了，人们把他抬出工厂，一辆救护车轰鸣着穿过波士顿的街道。工人们集会抗议，工会领导们开会决定起诉，保护工人免受工厂中不安全的生产条件的危害。根据这种情况和设计，萨拉被指定受理这件案子。工会领袖们不同意——因为她是女人。官方拒绝她介入此事，但她千方百计地设法察看了这个工厂；弄清楚了不安全的情况。有人向她的窗户扔“砖头”，威胁她。法律事务所帮不了她的忙。她找到政界人士，但他们对这个问题躲躲闪闪，说受到污染是工人的错。

新闻界开始四处打听。她了解到在电站管理和安全标准之间有一种“政治联系”。有人说可能他们发现有些钚燃料下落不明。

这是剧本第一幕的**情节点**。

第二幕是**对抗**。萨拉在她的调查过程中遇到一个接一个的障碍，这重重障碍使她怀疑到某种政治上的有意掩盖。她再也不能回避了。我们还需要一点“爱情趣事”——可能她和一个刚离婚带着两个孩子的律师好起来了。他们之间的关系变得有些紧张，他认为她“疯了”、“有偏执狂”、“想入非非”，在这种紧张状态下他们之间的关系可能没法维持了。

她会经受和她的事务所的成员们的冲突并遭到他们的反对；人们可能告诉她，如果她仍坚持调查就会被撤出这件案子。他的父母也不同意她，这样她在家里也有冲突。唯一帮助和支持她的是那些在核电站工作的人们，他们希望萨拉成功，公开暴露不安全的工作条件的问题。我们可以用到新闻机构，安排一个认为萨拉应继续调查的新闻记者。他想从这件案子里搞出一个新闻。在他们两人之间可能有些浪漫关系。

第二幕结尾的**情节点**是什么呢？要记住，它必须是一个能“钩”住动作转向另一方向的事变或事件。

可能记者拿给她某些“证据”，表明有一种政治徇私，并涉及不少官员。她拿到证据了——那她会怎么办呢？

第三幕是**结局**。萨拉在工厂工人和新闻机构的帮助下，公开揭露了在政府关于安全标准的规定问题上的政治徇私。

这个工厂暂时被关闭，直到建立新的安全标准。人们祝贺萨拉的坚持精神、勇气和胜利的结局。

换句话说，我们有个“向上”的结尾。我们的“女英雄”胜利了！

结尾有各种不同的种类。在“向上”的结尾中，诸事顺利。就象在《天堂可以等待》(Heaven Can Wait)、《洛奇》、《星球大战》(Star Wars)或《转折点》中那样，从此大家都幸福地生活下去。“悲哀的”或“暧昧的”结尾“取决于观众”，让他们去设想，正如在《五首小乐曲》(Five Easy Pieces)、《一个独身女人》(An Unmarried Woman)或《F.I.S.T.》(《拳》)等影片中那样。在“向下”的结尾里，所有的人都死光，如《非法集团》、《卖花生的卡西迪与跳太阳舞的小伙子》、《邦妮和克莱德》、《秀格兰德快车》(Sugarland Express)等就是这样。

如果你不知道该怎么结束你的故事，就考虑一下“向上”的结尾。除了让你的人物被捉住，

被枪打中，被捕，死了或被谋杀的结尾之外，还有更好的方法。在六十年代，我们用“向下”的结尾。七、八十年代的电影制作者又喜欢“向上”的结尾。比如说《星球大战》，它在较短的时间内收益比历史上任何影片都多。控制着好莱坞的是害怕和贪婪两样东西。

把你的故事处理成“向上”的结尾！

我们给这个故事起了一个名字叫《防护措施！》

我们的故事是这样的：一个波士顿年轻女律师发现了一个核电站的工作条件不安全，她不顾政治上的压力和对她生命的威胁，成功地把这个问题向公众揭露了出来。这个核电站被关闭了，直到进行了修复并有了安全的条件。

考虑到我们仅花费了不到一个小时的时间就创作了一个人物和一个具有强烈的戏剧前提的故事，这还算不错。

我们有一个吸引人的**主要人物**——萨拉·唐珊德，有一个动作——揭露一项丑闻。我

们有了开端，第一幕结尾的**情节点**，第二幕的潜在冲突，第二幕结尾的**情节点**以及一个戏剧性的结局。

你可能不同意或不喜欢这个设想。这个练习的目的只是通过这个过程来向你们表示怎样在创造一个人物的时候就产生一个戏剧性动作，从而形成一个故事。

就象我前面讲过的那样，写剧本有两种方法：先产生一个想法然后把人物装进去；或者创作一个人物然后让故事从人物中产生出来。第二种办法就是我们刚才来用的。一切都是从“一个波士顿年轻女人”派生出来的。

练习：

试着做一次，看看怎么样。

（本章由钟大丰译）

第六章 结尾与开端

问题：写电影剧本的开端，最好的方法是什么？

表现你的人物正在工作？和别人有什么联系？慢吞吞地行走？独自一人或和某人躺在床上？驾驶着汽车？打高尔夫球？在飞机场？等等。

在本章之前我们通过动作和人物讨论了电影剧本的一般抽象原则。这里我们放下这些一般概念，开始讨论电影剧本的具体的基本组成部分。

让我们先复习一下。开始我们说电影是个**名词**，即——关于**某一人或几个人**，在**某地方或几个地方**，在干他（她）的“**事情**”。每个电影剧本都有一个**主题**。一个电影剧本的主题取决于**动作**——发生了什么事情，和**人物**——谁遇到了这些事情。有两种动作——**有形的**动作和**感情情绪**的动作，如汽车追逐和接吻。我们通过**戏剧性的需求**讨论了人物，把人物的概念分为两部分——**内在的**和**外在的**部分，人物的一生从诞生到影片结束。我们谈到了设置人物和创造人物，而且介绍了来龙去脉和内容等观念。

现在该怎样了？我们往下该谈什么呢？接着发生什么事？请看这个**示例**：

第一幕	第二幕	第三幕
开 端	中 段	结 尾
-----	-----	-----
建 置	对 抗	结 局
-----	-----	-----
第 1~30 页	第 30~90 页	第 90~120 页
A..... Z		

你看见了什么？

方向！——对，正是它！你的故事是从 **A** 向前发展到 **Z**；从**建置**发展到**结局**。请记住，电影剧本**结构**的定义是：一系列互为**关联的事情、情节和事件**按**线性**安排，最后导致**戏剧性的结局**。

这就意味着你的故事是从开端**向前发展**到结尾。你应该用 10 页（10 分钟）向你的观众或读者介绍三件事：1.**谁**是你的主要人物？2.戏剧性的**前提是什么**——亦即故事讲的是**什么**？3.戏剧性**情境是什么**——意即围绕你故事的戏剧性情况是**什么**？

因此，——写电影剧本的开端的最好方法是什么？

知道你的结尾！

你故事的**结尾**是什么？它是如何**解决**的？你的主人公活着还是死了？结婚了还是离婚了？是逃脱法网了，还是被捕了？当与阿波罗·克利德赛完第十五回合后，是站着还是倒下了？你电影剧本的结尾是什么？

很多人不相信，动笔写剧本前需要一个结尾！我听到多少次论证、争论等等。有人说：“我的人物将自己决定结尾。或者，我的结尾会从我的故事中产生。或者写到结尾时就会知道我的结尾的。”

一派胡言！

那样的结尾一般是不会奏效的，即便奏效也不会有力，往往太单调、造作。它们使人失望，不是一杯感情的烈酒。回想一下《星球大战》、《天堂可以等待》，或者《秃鹰的三天》的结尾，它们是多么强劲有力，不拖泥带水，断然地解决了冲突。

当你开始动笔时，你必须知道的第一件事就是**结尾**。

为什么？

你对此详加考虑就会清楚了：你的故事总要向前发展——它沿着一条途径、一个方向、一条发展线，从开端到结尾。**方向就是一条发展线，一路上遇到一些事情的途径。**

知道你的结尾。

你不必知道具体的细节，但是你必须知道结尾发生了什么事。

我将以我个人生活的一段经历为例来说明这一点。

在我生活中有一段时间我不知道自己想要干什么或者当个什么？我已从高中毕业，我的母亲刚去逝，父亲前几年就死了。这时，我不想找什么固定的工作，也不想去上大学。我不知道我想干什么。于是，我决定到各地去看看。我大哥那时在圣·路易斯一所医学院里工作。我知道我可以呆在他那里。或者到科罗拉多州和纽约去找我的朋友。所以，一天清晨，我径直坐进我的小汽车，沿着 66 号高速公路一直向东奔去。

我从不知道我奔向哪里，随它去吧！我喜欢这样。我有时过得很痛快，也有过倒霉的时候，可我喜爱这些时光。我就象风中飘浮着的云朵，毫无目的地随风飘荡。

我就这样过了两年。

一天，当我驾车穿越亚利桑那州的荒漠时。我意识到我以前走过这条路。一切如故，但又有所不同。还是那广阔荒瘠的沙漠中的那座荒山，但两年已经过去了。我在这现实中，无目的地走着。我花费了两年想让自己朝前走，但我依然没有目标、没目的、没目的地、没有

方向。我突然看到了自己的未来——前途渺茫。

我意识到时间在我身边滑过去了，象是梦游。我认识到了我应该去“干”一些事情。于是我终止游荡，重新入学。至少四年后，我取得了一个学位。这对我意味着什么！当然，不会是毫无意义的——从来不会的。

当你旅行时，**你是向某地前进**。你有个目的地。如果我去旧金山，那它就是我的目的地。如何到那里，可由我自己选择。我可以乘飞机，也可以驾小汽车，乘公共汽车，坐火车，骑摩托、自行车，或骑马，搭顺路车，甚至步行。

如何到那里我对此有所**选择**。

这同一原则也适用于你的电影剧本。你的电影剧本的结尾是什么？你的故事是如何解决的？

好的影片始终有结局——不管是怎样解决。下面的影片结尾是怎麼样的。你想想：《第三类接触》？《邦妮与克莱德》？《一个独身女人》？《红河》（Red River）？《寻找古德巴先生》（Looking for Mr. Goodbar）？《星期六夜晚的炎热》（Saturday Night Fever）？《秃鹰的三天》？《艾丽丝不再住在这里了》？《卖花生的卡西迪和眺太阳舞的小伙子》？《宝石岭》（Treasure of the Sierra Madre）？《卡萨布兰卡》（Casablanca）？《安妮·霍尔》？《归家》？《大白鲨》（Jaws）和《天堂可以等待》？

当你看一部杰出的影片时，你会发现，它有一个强有力的、直截了当的结尾，有一个明确的解决。

那种暧昧的结尾已经过时了，自行消亡了。它们在六十年代末消失了。今天，观众希望的是一个明确的结局。你的人物究竟逃脱了没有？他们建立了关系没有？那个“死星”毁灭了没有？那场比赛赢了没有？都应该清楚地交待出来。

你的电影剧本的结尾是什么？

结尾，我指的意思就是**解决**。它是如何解决的？《唐人街》是个好例子。这个电影剧本有三稿，有三个不同的结尾，两种不同的解决。

《唐人街》的初稿比另外两稿更浪漫一些。就象雷蒙德·昌德勒（Raymond Chandler）

的大多数故事中所用的手法一样，故事的开端和结尾都用杰克·吉蒂斯的画外音。当伊芙琳·墨尔雷闯入杰克·吉蒂斯的生活之中，他就被这个属于不同阶级的女子迷住了。她富有、老于世故而且美丽；于是，他不由自主地坠入了情网。故事将近结尾时，当她得知她父亲克劳斯（约翰·休斯顿 John Huston 饰）想雇用杰克去寻找她的女儿（妹妹）的消息后，意识到杰克会不顾一切地去找那个姑娘时，她决定杀死他父亲。她知道这是唯一的办法。她给克劳斯打了电话，告诉他，她要在圣·帕迪鲁附近海岸的荒地上与他见面。克劳斯到达时适值大雨，当他沿着泥泞的道路寻找他女儿时，伊芙琳猛踩汽车加速器，企图撞死他。他勉强逃脱，然后奔向附近的沼泽地。伊芙琳跳下汽车，拿着枪追他。她开了几枪！他藏到一个写有“活诱饵”字样的广告大木牌后面，伊芙琳看见了他，向那个广告牌一角射击。鲜血随着雨水流了一地，克劳斯向后倒下死了！

一会儿功夫，吉蒂斯和中尉埃斯柯巴赶到现场。然后当影片切到现在的洛杉矶和圣费南多山谷的种种镜头时，吉蒂斯（用画外音）告诉我们：伊芙琳·墨尔雷因杀父罪在监狱度过了四年，而她在这期间终于找到了她的女儿（妹妹），平安地把她送回到墨西哥；克劳斯精心设想的土地建设计划终于获利近 30 亿美元。这第一稿的解决是正义和秩序终于取胜。克劳斯是罪有应得，但洛杉矶市今天的这种样子还应归咎于当初争水丑闻的贪污受贿。

这就是剧本第一稿

这时，罗伯特·伊万斯——《唐人街》的制片人（他还是《教父》和《爱情的故事》的制片负责人）请来了罗曼·波兰斯基（Roman Polanski）担任导演。波兰斯基对《唐人街》有自己的想法。他们讨论并做了修改，最后搞得波兰斯基与汤纳之间的关系紧张而别扭。他们在很多问题上意见不一致，最不一致的就是结尾。波兰斯基希望克劳斯没被杀死。这样第二稿就做了相当大的修改。它不再是那么浪漫了；动作经过修剪更加紧凑了，结局的焦点做了实质性的变动。第二稿十分接近最后的完成稿。

克劳斯并未因谋杀、贪污受贿与乱伦罪而受到应有的惩罚。而他的女儿伊芙琳·墨尔雷成了他父亲罪恶的无辜的牺牲品。汤纳在《唐人街》中所持的观点是：那些犯了如谋杀、抢劫、强奸和放火等类罪行的人，被投入监狱受到惩罚；但那些对整个社会犯了罪的人，却往往受到褒奖，通过以他的名字命名街道，或者在市政厅内刻名纪念等等。洛杉矶实际上就是争水丑闻的残存物，如“对欧文斯溪谷的强奸”，这正是这部影片的背景。

现在第二稿的结尾是：吉蒂斯计划在唐人街与伊芙琳·墨尔雷见面。他已经安排好了让寇莱（勃特·杨 Burt Young 饰）（开场中出现的那个男人）把她送到墨西哥，伊芙琳的女儿（妹妹）正在一只船上等着他们。吉蒂斯已经发现克劳斯是那些谋杀与争水丑闻的幕后策划者，他当面指控克劳斯。于是，克劳斯押着他，一齐来到唐人街。当他们到达时，克劳斯想要扣住伊芙琳，但吉蒂斯设法制服这个老头。伊芙琳向她的汽车跑去，却被埃斯柯巴拦住；吉蒂斯贸然采取行动向警察冲去，伊芙琳乘混乱之际驾车逃跑，警察开了枪，她头部中弹身亡。

最后一场是，克劳斯伏在伊芙琳的尸体上痛哭流涕。而那位愕然的吉蒂斯则告诉埃斯柯巴：克劳斯应是对所有的事情负责的人。

第三稿的结尾，稍作修改，以突出汤纳的观点，但解决如第二稿一样。吉蒂斯被带到了唐人街，但埃斯柯巴早已到了那里，以私扣罪证的罪名逮捕了这个私人侦探，给他戴上了手铐。当伊芙琳和她的女儿（妹妹）来到时，克劳斯向那年轻的姑娘走去。伊芙琳让他走开，但他不听。于是她掏枪向他射击，打中了他手臂，然后跳进自己的汽车夺路而逃。警察洛契开了枪，伊芙琳中弹身亡，子弹穿透了她的眼睛。（在希腊戏剧家索福克勒斯写的悲剧《俄狄浦斯王》中，当俄狄浦斯知道自己与亲母乱伦后，就弄瞎了自己的双眼。）

克劳斯为女儿伊芙琳的死吓呆了，他搂着自己的孙女（女儿），悄悄地护着她消失在黑暗中。

克劳斯逃脱了法网：从谋杀、争水丑闻到乱伦等等罪行中逃脱了出来。在开场戏中，吉

蒂斯就告诉寇莱说：“你要杀人又不受惩罚，那你就得有钱。”

动笔之前，你头脑里一定要有一个**清晰的解决**，它是**来龙去脉**，可以使**结尾恰到好处**。

炒菜也适用于这条原则，当你炒菜时，你绝不会把所有的东西一股脑全倒在锅里。进厨房前你应想好要炒什么菜，这样进了厨房所要做的事就是炒。

你的故事就象是一次旅行，结尾就是目的地。二者是联成一体的。

凯特·斯蒂文斯在他的歌《就座》中概括了这一点：

“生活就象多重门的迷宫。

扇扇门都得往里推才打得开。

伙计，你就只管推门而进，不论你怎样走，

你都可能绕回到开始的地方。”

中国有句成语：“千里之行，始于足下。”在中国的很多哲学体系中“首尾”是相接的，如：“阴阳之道”。两个同心的半圆联在一起，永远相对又相合在一起。

结尾与开端是相互联结的，这一原则可适用于电影剧本。《洛奇》就是个例子。影片开始时，洛奇正与一个对手对垒；在结尾时，他与阿波罗·克利德对垒，争夺世界重量级拳击赛冠军。在生活中，一件事的结尾一般正是一件事的开端。如果你是个单身汉，现在结婚了，你就结束了一种生活而开始了另一种生活。如果你已经结了婚，然后又离婚或分居或寡居，也吻合这一原则：你现在从与他人共同生活变为单身生活了。所以一个结尾始终是一个开端，而另一个开端也就是另一个结尾。如同生活一样，电影剧本中的每一件事都是相互关联的。

如能在你自己的电影剧本中找个好办法去说明这一点的话，这对你有利。哈尔·巴伍德和麦修·罗宾斯（Hal Bar-wood, Mothew Robbins）合写的《秀格兰德快车》，在这方面做得很好。

影片的开场是上下行公路的十字路口。一辆灰猎犬长途汽车在一个站口停车，高尔地·霍恩（Goldie Hawn）走下车来，沿着公路走去，这时字幕开始，故事继续发展。她帮助丈夫从拘留中心越狱，然后把孩子从收养父母那里诱拐出来，又扣押一个公路巡警做人质，而后被警察追捕，最后她被打死。（不正是开端、中段与结尾吗？）

影片以枪战为结束。摄影机摇到最后一个画面是一个上下行公路的交叉路口。影片以空旷的高速公路为开始，又以空旷的高速公路为结束。

《非法挣钱人》以保罗·纽曼来到赌场与明尼苏达胖子赌博为开始，然后以纽曼赢了钱后离开赌场为结束，半自愿地把自己逐出了赌场世界。影片以赌博为开始，又以赌博为结束。

《秃鹰的三天》，罗伯特·雷德福的第一句台词道出全片的戏剧前提：“赖普先生，你钱袋里有什么东西可以归我的吗？”对这个问题的回答造成了数人被残暴地谋杀了，而且雷德福也险些丧命。他揭露了中央情报局内的“中央情报局”。而直到影片结尾他自己才明白。他的这一发现是解决全片的最后一把钥匙。

《秃鹰的三天》（由小劳伦佐·杉波尔和大卫·雷斐尔根据詹姆斯·格雷迪的小说《秃鹰的六天》改编），它的结尾是故事结局的杰出范例。由西迪尼·波拉克成功导演的这部影片，是部节奏快、结构完善的有激情的影片。各方面都是十分成功的——表演优秀，摄影有感染力，剪辑紧凑而简练。影片中没有多余的东西。这部影片是我最喜爱的教学影片之一，它完全可以作为示例。

在影片的结尾，雷德福紧紧追踪那个神秘的莱昂内尔·阿特伍德——中央情报局的一个高级官员，但雷德福不知道莱昂内尔是干什么的，也不知道他与那些谋杀案有什么样的关系。

在“解决”的一场戏里，雷德福确证了阿特伍德是下令进行谋杀的那个人，他还应该对在中央情报局内部建立秘密核心负责——这是因为“世界油田”之战的原故。正在这时，由地下情报机构雇用的麦克斯·冯·夏都出现了，他立即杀死阿特伍德。雷德福松了一口气，他还活着，“至少在现在，”冯·夏都提醒他说。

没有松散的结尾。一切都通过动作与人物富于戏剧性地解决了。提出的一切问题都有了答案，故事完成了。

但是影片创作者在最后加了个“收场”：罗伯特·雷德福和克利弗·罗伯特逊（Cliff Robertson）站在《纽约时报》大楼前，罗伯特说如果他出了什么事，《时报》就有个故事可说了。但罗伯特逊反问：“他们会报道吗？”

提得绝妙！

淡出——结尾！

“收场”不是影片的解决。它只是亮明了一个戏剧性的观点。影片说那是“我们的”政府，我们——人民，有权利了解政府内部究竟在搞些什么名堂！

我们必须行使这个权利。

结尾和开端犹如一枚硬币的两面。

一定要仔细地选择，从而戏剧化地构成你的结尾。如果你能够把开端和结尾相联的话，那它会给整个影片增加一个电影化的点缀：开始是一条河，结尾是一片海洋，从水到水；开始是高速公路，结尾是高速公路；从日出到日落等等。有时你感到自己有能力这样做，有时不能。那就看它是否有效用，如果有，就用，如果没有，那就不必考虑。

当你知道了你的结尾，你可以有效地选择你的开端。

电影剧本一开始是什么？它是如何开始的？当你写下淡入这两个字以后，你下面将写什么？

如果你已经决定了结尾，你可以选择一个事情或事件能引导到影片结尾。你可以让你的主人公在工作，在游戏，一个人或几个人，做生意或闲玩等。在你影片的第一幕要发生什么事？这件事在哪儿发生的。

这里有几个电影剧本开始的方法：你可以用一系列具有强烈视觉感染力的、令人兴奋连续镜头，一下子“抓”住观众，如《星球大战》开始那样。或者你可以创造个非常有趣的人物介绍：如罗伯特·托温（Robert Toane）在《洗发》影片开始那样：一个昏暗的卧室，两人寻欢作乐发出的一阵阵呻吟和尖叫声——这时电话铃响了，它不停地，大声地响着，打破了前面的气氛。我们可以看出原来是一个女人——沃伦·彼蒂正在床上和李·格兰特（Lee Grant）睡觉。一下子，这个人物的一切东西全显示在我们面前。

莎士比亚是一个写出漂亮开端的大师。他可以写一个很抓人的行动镜头：象《哈姆莱特》中鬼魂在城墙上出没的行动；《麦克白斯》中的三个女巫。也可以开始用一段戏来写人物：如《理查三世》中，理查是个驼背，他正在为“这令人难过的冬天”而悲哀；李尔王则发狂地想知道他哪个女儿爱他最深，是不是贪图他的钱财。当《罗密欧与朱丽叶》开始前，先用了一段突然打破沉默的开场白，歌颂这一对“真诚的恋人”。

莎士比亚很了解他的观众：他们大多数是那些花最便宜价钱买站票的看客，他们都是被压迫的穷人，喜欢畅饮，当他们不喜欢舞台上的表演时，会大声辱骂演员。所以他必须抓住他们的注意力，让他们把目光集中在舞台的动作上。

一种类型的开端，可以是视觉感染力很强、很令人兴奋的进程，它能一下子抓住观众；另一种类型的开端，可以以一种速度极快的解说式的镜头去建置剧中的人物。

你的故事决定了你去选择哪种类型的开端。

《总统班底》是以水门被打开为开始的，这是一系列紧张的令人兴奋的连续镜头；《第

三类接触》是一系列运动的神秘气氛的连续镜头，因为我们不知道将要发生什么；《朱丽亚》开始是一种忧郁的、沉重的镜头，女主人公因缅怀往事而难过；《一个独身女人》开始时是一场吵闹，倒叙了吉尔·克雷伯格（Jill Claybargh）这个女人曾有过的婚姻生活。

你应该很好地选择开端，你要用十页左右去抓住读者或观众。如果你想用一系列行动的连续镜头为开始，如《洛奇》那样，可一直写它八页，然后再建置故事。

在什么地方出现片头字幕，这是个由电影片决定，不是由你剧作者决定的事。决定在什么地方出现字幕是一部电影制片时最后的事情，是由电影剪辑和导演来决定的。无论字幕是一系列戏剧性的蒙太奇镜头，还是简单地在黑色的底幕上出现一行行白色的字，都不需由你决定。你如果想写的话，只需写上“字幕起”或“字幕止”就行了。你写的是电影剧本，不必为字幕操心。

“开端的前十页”

你的电影剧本一开始的前十页是最为重要的。在这十页之内，一个读者将要知道你的故事是否引人入胜，它是不是开始布局了。这正是读者的工作。

在星涅玛比尔制片厂的编剧部门任领导时，我忙极了，身后时常有七十多个剧本追着我。我书桌上的架子很小。一旦人们找到我，立刻就把一大叠剧本放在我的面前，真不知道从哪儿来的这么多剧本——通常是从代理人、制片人、导演、演员、或制片厂来的。我读了这么多的剧本，但很多时间我读不到十页就知道了它是否有用。我给作者留下三十页长去建置故事。如果他做不到，我就扔在一边去读另一个本子。我有时浪费大量的时间去读一个没有用的本子。一天我可以读三个本子。我没有时间去劝说这些剧作家们干得更好一些。我只看看是否能建置故事。如果不能，对不起，我就把这个本子扔进那个为退稿准备的大纸篓里。

“这真有些象做生意！”

对卖给好莱坞的电影剧本设有一个专门阅读剧本的人（reader）。在好莱坞那里，没有人读剧本，制片人不读，只有专门阅读剧本的人读。在这个电影城里，有精心设计的剧本过滤系统。每个人都会对你说：“本周周末前我读完你的剧本。”实际上这是讲，他要把它交给某人请他在几周内读一下你的剧本：可能是一位专门阅读剧本的读者：秘书、招待员、他妻子、女朋友、帮手等人。如果这位“读者”说她喜欢这个电影剧本，这个本子就可交给另一人去征求意见，或者由他自己读开始的几页。顶多十页，没错！

你要用前十页去抓住“读者”。怎么样才能做到这样呢？

对我的编剧班的每一个同学我都反复讲过：他们应该多看电影，越多越好。至少一周看两部影片，而且要上电影院里去看。如果做不到这一点，也必须一部在电影院里看，一部从电视上看。

对编剧人员来说，看电影是最重要的事情。去看各种各样的电影：好的影片、坏的影片、外国影片、老影片和新影片等等。你从看的每一部影片中都能获得经验，如果认真地看，它就会帮助你逐渐地对电影剧本有越来越深入的了解。看一部影片应该象参加一次工作会议，要去谈，去讨论它，并且看看它是否和哪个示例相吻合。

当你到电影院去看一部影片时，看一下，究竟你需要多少时间就能做出是否喜爱这部影片的决定！当光线渐暗，影片开始时，注意一下究竟要多少时间就自觉或不自觉地做出这个决定：花钱买票去看这部影片是否值得。

不管愿意与否，你一定会**做出这样的决定**的。你已经知道为什么这样做。

十分钟，就在十分钟之内，你就会对所看的这部影片做出决定。请验证一下对不对。下次你再进电影院看电影时注意一下，需要多长时间就能做出你是否喜欢这部影片的决定。请

看一下你的手表。

十分钟就是十页。观众或读者能否与你配合就在这十分钟之内。你如何建置你的故事和如何结构你的开端将直接地影响读者与观众的反应。

你应该花十页去干三件事：1. **谁**是你的主要人物？ 2. **什么**是你的戏剧性的前提——亦即是说你的故事讲的是什么？ 3. **什么**是你电影剧本中的**戏剧性情境**——亦即围绕故事的戏剧性的境况是什么？

《公民凯恩》这个剧本做得就很好。影片一开始，查尔斯·福斯特·凯恩（奥逊·威尔斯饰）在他那诺大的名为柴那杜的宫殿中一个人孤独地死去了。他手里拿着一个玻璃镇纸球，它从手中滑落到地上。这时摄影机拍到玻璃彩球，又显出一个小孩玩的雪撬。我们听到凯恩临死的呻吟：“玫瑰花蕾，玫瑰花蕾。”

谁是玫瑰花蕾？玫瑰花蕾又**是什么**？对这个问题的回答就成了这部影片的主题。所以我们可以称这部影片为“情绪侦探影片”。于是当记者试图发现玫瑰花蕾的真正涵义时，凯恩本人的生涯就显示出来了。

最后一个镜头是：大锅炉内，一个小孩玩的雪撬正在燃烧，在火焰之中，我们看见了“玫瑰花蕾”的字样再一次出现。这就象征着：凯恩童年时被迫放弃了他的生活道路，而成为了他现在这个样子。

你应该用十页去抓住你的读者！并且用三十页去建置你的故事。

对一部结构很好的影片说来，结尾和开端是最重要的。

所以，写电影剧本的开端的最好方法是什么？

那就是：**要清楚知道你的结尾！**

练习：

为你的电影剧本先决定一个结尾，然后再设计一个开端。开端部分最基本的原则是：它是否有效用？在情绪上能建置你的故事吗？它树立主人公了吗？它表现出了戏剧化的前提吗？它表明了环境吗？它提出了让你主人公必须克服的难题吗？它表明了你主人公的动机需求吗？

（本章由鲍玉珩译）

第七章 建置

电影剧本中的一切都是互相关联的，所以从一开始就要介绍你故事的组成部分，这一点是首要的。你有十页的篇幅去抓住或钩住你的读者，这样一来，你就必须立刻建置你的故事。

这就意味着，从第一页第一个字开始，读者就应该知道下面立即要发生什么事。要花招或搞噱头是无济于事的。你必须以视觉的方式把故事中的信息建置起来。读者必须知道：谁是主人公，故事的**戏剧前提**是什么——也就是故事要讲的是什么，以及戏剧性的**情境**——围绕动作的境况。

这三个因素必须在前十页中介绍清楚，或者，象《失去的方舟的袭击者》（Raider of Lost Ark）开场那样，紧跟在一个动作性段落的后面展开。我告诉我创作工作室或讲习班的学生们，你们必须把你们电影剧本的前十页当成戏剧性动作的一个单元或段落来处理。在这个单

元里，它要把以后的事都建置起来，因此必须精心设计，并有效地加以执行，以获得良好的、坚实的戏剧性价值。

没有比罗伯特·汤纳（Robert Towne）的电影剧本《唐人街》能更好地说明上述论点的了。汤纳确实是位建置故事与人物的大师。《唐人街》是以高度的技巧和精确性编织起来的，这是层层铺垫。对这个剧本我读得次数越多，就**越发感到**它确实是好。

依我看，《唐人街》是七十年代美国最好的电影剧本。这并不是说它比《教父》（第一集）、《现代启示录》、《总统班底》，《第三类接触》等要好多少，而是说做为一次阅读的经验，《唐人街》的故事、富于动势的视觉表现、背景、幕后的故事、副线等编织成了一个由画面叙述的故事与扎实的戏剧统一体。

我第一次观看这部影片时，感到它乏味，枯燥，甚至于要打瞌睡了。它好象是一个冷酷而遥远的故事。当我再看第二遍时，我感到这是一部好影片，但没有什么特殊可供观赏之处。后来在舍伍德·欧克斯实验学校上课时，我读到了这个电影剧本，它一下子把我吸引住了。它的人物刻画、写作风格、运动以及故事的流程，都是完美无瑕的。

最近，我应荷兰文化部和比利时电影企业的邀请，在布鲁塞尔的一个电影编剧创作工作室授课。我携带了《唐人街》作为教学的范例。这个电影编剧创作工作室是由来自比利时、法国、荷兰和英国的电影专业人员与学生所组成的。我们一起观看了这部影片，阅读和分析了电影剧本的结构和故事。这是一次深入地学习体验过程。抗本以为我对这个剧本非常了解，但这时我才意识到我几乎没有认识清楚。这部影片之所以这样优秀是由于它各方面都灵验——故事、结构、人物塑造、视觉表现等等都很好；而且我们所需要知道的一切事情，实际上在前十页全都建置起来了。前十页是一个戏剧动作的**单元或段落**。

《唐人街》讲的是一位私人侦探受雇于一位名人的妻子去调查这位人物现在的外遇，随着事态的进展，他卷入了一系列谋杀事件，并且揭露了一件重大的争水丑闻。

剧本的前十页就建置了整个故事。下面所引的一段就是《唐人街》剧本中的前十页。请仔细认真地阅读一下。注意汤纳是如何建置他的**主人公**，如何引入戏剧前提，以及如何揭示戏剧情境的。

（注意：有关电影剧本形式的一切问题，我们将在第十二章中讨论。）

（电影剧本第一页）①

《唐人街》

编剧：罗伯特·汤纳

淡入

1 一张占满画面的照片

画面颗粒粗糙，但明显地看出是一对男女在做爱。照片抖动。传来一个男人极度痛苦的呻吟声。这张照片落下，又露出一张更不体面的照片，又是一张，又是一张。不断的呻吟声。

寇莱（哀号声）：噢，不！

2 内景 吉蒂斯的办公室

寇莱将照片摔在吉蒂斯的办公桌上。寇莱高高地站在吉蒂斯面前，汗水渗透了他的工人服装，呼吸越来越急促，一滴汗水滴在吉蒂斯光亮的玻璃台面上。

吉蒂斯看到汗珠。天花板上电扇在转动。吉蒂斯抬头瞥了一眼电扇。尽管天气炎热，吉蒂斯那身雪白亚麻服装使人感到还是凉爽舒适。他边注视着寇莱边抓起桌子上的打火机，一磕，点燃了一支香烟。

寇莱又一次痛苦地啜泣着，转身向墙上猛击一拳，同时一脚把废纸篓踢翻。他又开始啜泣，贴着墙往下滑，我们看到他那一拳在墙上留下了个小坑，并把挂在墙上有署名的明星照片也震歪了。

寇莱沿着墙角滑到百叶窗上，跪倒在地。他现在是号啕大哭。痛苦得使劲地咬百叶窗扇。

吉蒂斯坐在办公椅内一动不动。

吉蒂斯：好了！够了！够了！百叶窗又不能吃的，寇莱！我星期三才新安上的。

寇莱的反应并不太快，慢慢地站起身，还在哭。吉蒂斯在写字台小柜内取出一只酒杯，从一排较为昂贵的威士忌酒中迅速地挑了一瓶较为便宜的。

3 吉蒂斯斟了一大杯。把酒杯推给寇莱

（第二页）

吉蒂斯：灌下去！

寇莱呆呆地望着它。然后举杯一饮而尽。瘫在吉蒂斯对面的椅子上，开始轻声地哭泣。

寇莱（酒似乎使他感觉好了些）：她不是好东西。

吉蒂斯：我怎么跟你说呢，小伙子？你说得对，你对的时候，就是对的，你说对了。

寇莱：——不值得再想了！

吉蒂斯：你完全对。我也不会再去想她了。

寇莱（自斟）：你知道，你是个好人。吉蒂斯先生，我知道这是你的工作，可你是一个好人。

吉蒂斯（往后靠，似乎松了一口气）：谢谢，寇莱，叫我杰克好了。

寇莱：谢谢，你知道吗？杰克？

吉蒂斯：什么，寇莱？

寇莱：我想我会把她杀死的。

（第三页）

4 内景 德菲和沃尔希的办公室

他们的办公室显然不如吉蒂斯的那间华丽。一个穿着很讲究的黑头发妇女坐在他们的两张写字台之间，神经质地玩弄着她那顶碉堡式的帽子上的面纱。

妇女：我希望吉蒂斯先生能亲自受理这桩事。

沃尔希（几乎是慰藉未亡人的语气）：如果您允许我们先做完这个初步询问，那时，吉蒂斯先生就会有空了。

从吉蒂斯的办公室又传来**一声呻吟**——一件玻璃制品砸碎的声音。

5 内景 吉蒂斯办公室 吉蒂斯和寇莱

吉蒂斯和寇莱站在办公桌前。吉蒂斯蔑视地望着那尊气喘吁吁的高大身躯。吉蒂斯拿出手帕抹去滴在写字台上的汗珠。

寇莱：他们不会为了这样的事枪毙一个人的。

吉蒂斯：他们不会吗？

寇莱：不会为了杀死自己的老婆。这不成文法。

6 吉蒂斯将那叠照片在桌子上重重一扔。喊道——

吉蒂斯：我来告诉你怎样是不成文法，你这个蠢货！你要杀人又要不受惩罚，那你就得有钱，你趁这么多钱吗，你以为自己有那样高级吗？

（第四页）

寇莱稍稍后缩。

寇莱：……没有……

吉蒂斯：你连个屁也没有。你甚至连该付给我的钱也没有。

这句话似乎使寇莱更沮丧。

寇莱：下次出海回来我一定付清欠款——这次去圣纳贝迪只打到六十吨小鲈鱼。鱼倒不少，但他们付给小鲈鱼的钱比不上金枪鱼或阿巴考鱼——

吉蒂斯（慢慢设法把对方推出办公室）：没关系。我只是提出来说明问题……

7 内景 事务所接待室

吉蒂斯陪着寇莱经过苏菲，苏菲故意将目光避开。吉蒂斯为寇莱开门，门上的花玻璃上写着：吉蒂斯暨合伙人——私人调查事务所。

吉蒂斯：我不会抠你的最后一分钱的。

他用一条手臂搂着寇莱的肩头，满脸堆着笑容地说。

吉蒂斯：你把我当成什么人啦！

寇莱：谢谢，吉蒂斯先生！

吉蒂斯：叫我杰克！开车回去时小心一点，寇莱。

吉蒂斯把门关上，笑容立即消失。

(第五页)

8 吉蒂斯摇头，低声咒骂。

苏菲：——有一位墨尔雷太太在等候你，她正在同沃尔希先生和德菲先生谈话。

吉蒂斯点头，继续向里走去。

9 内景 德菲和沃尔希的办公室

吉蒂斯进屋。沃尔希站起来。

沃尔希：墨尔雷太太，请容许我介绍吉蒂斯先生。

吉蒂斯向她走去。脸上又闪现出温暖和诚恳的微笑。

吉蒂斯：您好！墨尔雷太太！

墨尔雷太太：吉蒂斯先生……

吉蒂斯：请问，墨尔雷太太，你的问题大致是什么？

墨尔雷太太屏息。泄露家丑对她不是那么容易的。

墨尔雷太太：我相信我丈夫有另外一个女人。

吉蒂斯显得稍感惊奇。转身对着他的两个合伙人，希望得到他们的肯定。

吉蒂斯（严肃地）：真的吗？

墨尔雷太太：恐怕是真的。

吉蒂斯：遗憾。

10 同上

吉蒂斯拉过一把椅子，坐在墨尔雷太太身旁，也就是在德菲和沃尔希之间。德菲嚼着口香糖，吧哒作响。

(第六页)

吉蒂斯狠狠地瞥了他一眼。德菲停止咀嚼。

墨尔雷太太：我能同你个别谈话吗？吉蒂斯先生。

吉蒂斯：我看不必，墨尔雷太太，他们两位是我的执行人，有些地方他们要协助我工作。我不可能每件事都自己去干。

墨尔雷太太：那当然。

吉蒂斯：好吧——你根据什么肯定你丈夫和别人有瓜葛？

墨尔雷太太犹豫了一下。看来她对这个问题表现出非同一般的紧张。

墨尔雷太太：——当妻子的感觉得出来。

吉蒂斯叹息。

吉蒂斯：你爱你的丈夫吗，墨尔雷太太？

墨尔雷太太（震动了一下）：……当然！

吉蒂斯（故意地）：那就请回家，把这件事忘掉吧！

墨尔雷太太：可是……

吉蒂斯（注视着她）：我可以肯定地说，他也很爱你。有一句老话：“多一事不如少一事”，你最好装作不知道。

（第七页）

墨尔雷太太（真有些急了）：可我非知道不可。

看来她的焦急是真的。吉蒂斯望了望他的两个助手。

吉蒂斯：好吧！你丈夫叫什么名字？

墨尔雷太太：霍利斯！霍利斯·墨尔雷！

吉蒂斯（吃惊地）：是水电部的？

墨尔雷太太点点头，有点害羞。吉蒂斯现在尽量不动声色地仔细打量着墨尔雷太太的装束——她的皮包、皮鞋等等。

墨尔雷太太：他是总工程师！

德菲（有些惊讶地）：——总工程师？

1 1 吉蒂斯的眼光使德菲感到吉蒂斯想让他来提问题。

墨尔雷太太点点头。

吉蒂斯（以恳切的口吻说）：这类调查可能要您大掏腰包的，墨尔雷太太，要花时间。

墨尔雷太太：钱对我来说不成问题，吉蒂斯先生。

吉蒂斯叹了一口气。

吉蒂斯：那好。我们看看该怎么办。

1 2 外景 市政厅——早晨

已经是热气腾腾的。

（第八页）

一个醉鬼在台阶前的喷泉中擤鼻涕。

吉蒂斯衣冠楚楚，走过醉汉，登上台阶。

1 3 内景 市议会会议室

前市长**山姆·贝格比**在发言。他身后是一张大地图，上面有一些附图和一行大字：

计划修建的阿尔托·伐莱霍大水坝及水库。

他发言时，有些议员在看滑稽画报和花边新闻。

贝格比：——先生们，今日，你可以跨出那扇门，往右拐，跳上公共汽车，二十五分钟后就可以到达太平洋岸边，你可以在太平洋里游泳、驶船、钓鱼——但是，你不能喝太平洋的水，不能浇你的草坪，也不能灌溉你的桔园。请不要忘记，我们既生活在海边，又生活在沙漠的边缘。洛杉矶是一座沙漠上的城市，在这幢大楼之下，在每一条街道的下面，都是一片沙漠。如果没有水，沙尘就会飞扬起来，把我们埋进沙中，就好象我们从未存在过一样！顿歇，以便让大家深刻领会。

1 4 近景 吉蒂斯

吉蒂斯和几个邋遢农民坐在一起，厌烦不堪。他打了个呵欠——就势挪开一个邋遢农民。

贝格比（画外音）（继续讲下去）：阿尔托·伐莱霍水坝可以解救我们，我郑重建议，花八百五十万元来使我们的街道不被沙漠埋上，是一个非常合理的代价。

（第九页）

1 5 听众 市议会会议室

一批农民、商人和市政机关工作人员在聚精会神地倾听着。有两个农民鼓起掌来。有人嘘他们。

1 6 参议会 低声商议。

一参议员（向贝格比提议）：贝格比市长……让我们再听听各有关部门的意见——我提议先听水电部的。墨尔雷先生。

1 7 吉蒂斯的反应

正在阅读赛马消息的吉蒂斯感兴趣地抬起头来。

1 8 墨尔雷

（第十页）

他走向有附图的大地图。**墨尔雷**，瘦长个子，六十开外，戴着眼镜，步履极其敏捷。

他转向一个稍矮的、较年轻的人点了一下头。那人将地图上的附图掀开。

墨尔雷：可能你们已经忘记了，先生们，在范·德·里普水坝崩塌时，五百人丧了命……地质取样证明了这里的基岩和范·德·里普基岩的渗透性页岩是属于同一类型的。它们根本不能承受那么大的压力。（指着另一幅附图）而现在你又建议建造另一座高一百二十英尺、水面为一万二千英亩、斜率 2.5 比 1 的土方拦水坝的水库，它经不住的，我不同意，就这么简单——我不会重犯同样的错误。谢谢，先生们。

墨尔雷离开地图，回去坐下。突然，会议室后座传来一阵吆喝声，一个脸色血红的农民赶着几头骨瘦如柴、咩咩叫着的羊进入会场。这自然造成骚乱。

议长：（向那农民咆哮）：你他妈的想干什么？（羊群在夹道中咩咩叫着向前走来。）把那些该死的东西赶出去。

农民（在后面）：告诉我赶到哪里去？你一下子也回答不上来吧，对吗？

1 9 法警和警卫们对议员的咒骂做出反应，试图去捉住那群山羊和那群农民，并且拦住一个似乎要向墨尔雷动武的农民。

农民（抬高了嗓门冲着墨尔雷）：……是你偷了溪谷的水，毁了草场，饿坏了我的牲口——是谁使了钱让你这么干的，我想知道这个！

（下略）

这场戏到此结束，我们接着切到洛杉矶河河床，吉蒂斯通过望远镜观察着墨尔雷。

下面让我们研究一下这前十页：

主角杰克·吉蒂斯（杰克·尼科尔森饰）在他的办公室里出场，他正在出示一些关于寇莱的妻子不贞的相片。

我们了解到有关吉蒂斯的一些事情。比方说，在第一页，我们发现：“尽管天气炎热，吉蒂斯那身白亚麻服装使人感到还是凉爽舒适。”他是个好注意细节的男人，你看他“拿出手帕，抹去滴在写字台上的汗珠”。当他走上市政大厅的台阶时，他“衣冠楚楚”。这些视觉的细节处理传达了这个人物的特点，反映了他的个性。请注意，作者根本没有描绘吉蒂斯的外表：他高不高，瘦不瘦，矮不矮，胖不胖以及其它什么，全都没有描写。他好像是个好人，“我不会抠你的最后一分钱的！”“你把我当成什么人啦！”但他却又“从那一排较为贵昂的威士忌酒中迅速地挑了一瓶较为廉价的酒”，倒了一杯给寇莱喝。他是个粗俗的人，但有一定的魅力并且老于世故。他是这样一种人——身穿绣有押花字样的衬衫，有丝手帕，皮鞋光亮，至少每星期理一次发。

在第四页，汤纳在情境说明中从视觉上揭示了戏剧情境：门上的花玻璃上写着“J·J·吉蒂斯暨合伙人——私人调查业务”。吉蒂斯是个私人侦探，考查有关离婚的事，或者象警察洛擎说的那样：“专干检查别人的脏床单”的事。后来我们知道了吉蒂斯曾当过警察。他离开了警察队伍，并且至今对警察有一种复杂的感情。当埃斯柯巴告诉他说，吉蒂斯离开唐人街后，他提升为中尉了，这位私人侦探感到一种忌妒的隐痛。

在第五页（影片开始的第五分钟）戏剧前提就确定了。当那位冒充的墨尔雷太太（狄安娜·莱德饰）告诉杰克·吉蒂斯：“我相信我丈夫有另外一个女人”时，这句话引起了接着发生的一切事情：吉蒂斯，这位离职警察，“仔细打量着墨尔雷太太的装束——她的皮包，皮鞋等等。”这是他的职业，并且他十分擅长干这些。

当吉蒂斯跟踪墨尔雷，并且把那个据说是同墨尔雷先生有什么关系的“小妞儿”拍了几张照片之后，这样对他来说，这个案子就算了结了。第二天，他惊奇地发现，他拍摄的那些照片刊登在报纸第一版上，标题是：“水利部门的头头在爱巢中被抓住。”吉蒂斯不知道他拍的照片怎么会上了报纸。当他回到他的办公室时，他更加惊奇地发现了真正的墨尔雷太太（费伊·邓纳维饰）正在等候他。这就是第一幕结尾时的情节点。

“您认识我吗？”她问道。

“不认识，”吉蒂斯回答，“否则，我该想得起。”

“既然你承认我们从来没有见过面，你也一定会承认我没有雇用过你去干任何事情——更没有要你刺探我丈夫！”她说。当她离开时，她的律师送给吉蒂斯一纸诉状，这东西会使他的执照吊销，并且名誉扫地。

吉蒂斯不知道发生了什么事。如果费伊·邓纳维是**真正**的墨尔雷太太，那么那位雇用他的女人又是**谁**，并且**为什么**要雇用他？更重要的是，又是**谁**雇用了她前来雇用吉蒂斯呢？一定有人，他不知道是**谁**，也不知道**为什么**要费这么大劲儿来摆布他。并且居然有人敢摆布杰克·吉蒂斯！他要去弄清楚，是谁该对这件事负责，并且为什么要负责。这正是杰克·吉蒂斯的戏剧性的需求，这在整个故事中驱使着他，直到最后他解开了谜底。

戏剧前提——“我相信我丈夫有另外一个女人，”确定了剧本的**方向**。而方向，请记住：就是一条发展线。

吉蒂斯接受这一事务后，他在市政会议厅找到了墨尔雷先生。在会议厅内，正在讨论着关于建设阿尔托·伐莱霍大水坝和水库的提案。

在舍伍德·欧克斯实验学校时，我曾访问过罗伯特·汤纳。他写《唐人街》是从这样一种观点出发的：有一些罪犯受到惩罚，因为它们可以被惩罚。如果你杀了人，抢劫或强奸，你就会被捕，送进监狱。但是对整个社会犯的罪，你就没法加以惩罚，反过头来，还要褒奖他们。你知道，那些人，他们的名字还作街道的命名，并且铭刻在市政大厅的光荣榜上。这就是这个故事的基本的观点。

在第二页上，寇莱告诉吉蒂斯：“你知道吗，杰克？”“我想我会把她杀死的。”

吉蒂斯作的那番先知的预言的反应，说明了汤纳的观点：“你只要有钱就能杀人，杀任何人而且不受惩罚。你趁这么多钱吗？你认为自己有那样高级吗？”（令人啼笑皆非的是，当这部影片在电视上放映时，这是被剪掉的一场戏之一。寇莱如果杀了人一定逃脱不了惩罚，但克劳斯（约翰·休斯顿饰）——他是伊芙琳·墨尔雷的父亲，水利部的头头——以及霍利斯·墨尔雷却可以干尽坏事而不受任何惩罚。在影片结尾，当费伊·邓纳维企图逃跑被杀死后，约翰·休斯顿拉着自己的女儿（孙女）进入了黑夜。这正是汤纳的观点：“你只要有钱就能杀人，杀任何人，而且不受惩罚！”

这就把我们带进了《唐人街》的罪恶之中，也就是以众所周知的“欧文斯溪谷强奸案”的抢水丑闻为基础编写的阴谋事件。这是《唐人街》的背景。

1900年，洛杉矶——正象前市长贝格比告诉我们的那样是一座“荒漠的城市”。它如此迅速成长与扩展，以至于造成了水荒。如果这个城市要继续生存下去的话，那就需要另找一个水源。“洛杉矶紧临太平洋，你们可以在太平洋里游泳、驶船、钓鱼——但是，你们不能喝太平洋的水，不能浇你的草坪，不能灌溉你的桔园，”贝格比争论着诉说。

离洛杉矶最近的水源是欧文斯河，它处在欧文斯溪谷——在洛杉矶西北约二百五十英里远的一片绿色和肥沃的区域，一群商人、社会的头头们和政客——有人称他们为“有远见的人们”，看到了对水的迫切需求，于是想出了一个不寻常的计谋。他们可以把欧文斯河的主权买到手，如果必要的话，可使用武力，然后把距洛杉矶20多英里远的圣·费南多峡谷的那片不值钱的土地全买下来。此后，他们发行一种有奖证券来筹集资金修建一条从欧文斯溪谷跨越二百五十英里的烈日照耀的荒漠和崎岖的山地，直到圣·费南多峡谷的输水管道。最后他们再以约三亿元的巨额把这片变成“肥沃土地”的圣·费南多峡谷的土地转手卖给洛杉矶城。

这就是他们的计划。政府了解这一计划，报纸知道，地方政客们也知道。一旦时机成熟，他们就会向洛杉矶的人民施加影响，以便通付发行计划中的有奖证券。

在1960年，洛杉矶遇到一场大旱，情况很糟然后越来越坏。人们被禁止擦洗汽车，或浇灌草坪，他们每天只能冲几次厕所。城市干旱，花草死了，草坪变黄了。报纸标题惊恐地写着：“洛杉矶将要渴死！”“救救我们的城市！”

在干旱期，为了强调对水的紧迫需求，并确保市民们能顺利通过发行证券，水利部门竟把几千加仑的淡水倾入大洋之中。

当投票时机来临时，有奖证券很容易就通过了。欧文斯溪谷输水管花了几年时间才建成。完成之后，威廉·墨尔霍兰德（William Mulholland）——水利部的首脑，把水送到城里，他说：“水来了，你们用吧！”

洛杉矶花开树茂，如春风野火一般。但是欧文斯溪谷却枯萎了！一点也不奇怪人们为什么把这个事件称之为“欧文斯溪谷强奸案”。

罗伯特·汤纳把1906年发生的这一丑闻拿来，作为《唐人街》的背景。他把时间变为本世纪的1937年——这时洛杉矶的视觉因素具有传统的南加利福尼亚的特色。

争水丑闻被精心编织在剧本之中，而且吉蒂斯是逐步地把它揭示出来的。这就是为什么这部电影是如此杰出的巨作！《唐人街》是一个破案发现的过程，我们是同吉蒂斯一起了解到一些事情的。观众与主人公是联系在一起的，把信息一点一滴地凑起来汇成一个整体，它毕竟是一个侦探故事！

当我在布鲁塞尔的那个编剧创作工作室时，我对《唐人街》有了更为深入的理解。我看影片，读剧本至少有六、七遍之多，但它始终有一些东西使我不解。我感到我可能忽视了一些东西，有一些无法用文字表达出来的东西，一些重要的东西。当我在布鲁塞尔时，我去参观过几家优秀的比利时艺术博物馆，并且对一批十五至十六世纪的画家产生了兴趣。他们被称为佛兰明什艺术家^②，其中有博斯奇（Bosch）、让·凡·埃伊克（Jan Van Eyck）、勃鲁盖尔（Breughel）等人^③，这些人开创了一条新路并且为现代艺术奠定了基础。

一个周末，我去参观布鲁吉斯——一个美丽的十五世纪的城市，里面有一些美妙的建筑群和运河。我被带到一个早期佛兰明什艺术的博物馆。我的朋友随意地给我看了一幅画。它明快，色彩丰富，前景站着两个人（主顾），背景是山峦起伏和大海的美丽风景。真美极了！她告诉我，我所欣赏的背景，实际上是意大利的风景。我很奇怪她是如何知道的。她解释说：早期的佛兰明什画家的习惯是，到意大利旅行会提高技艺，研究色彩和质感，完善自己的技巧。他们画了很多意大利的风景画和速写，然后回到布鲁塞尔或安特卫普，当他们给主顾作画时，就把这些风景画用作自己的画的背景。这些画无论从风格到内容全是杰出的。

我长时间地注视这幅画，看着前景的两位主顾，欣赏背景上的意大利风景。突然，我豁然开朗：我一下子理解《唐人街》啦。我终于明白了这部影片中一直使我不解的东西：罗伯特·汤纳把本世纪发生的一件丑闻作为这故事发生在1937年的电影剧本的背景，这种作法正是当年佛兰明什派艺术家所做的。

这就是电影！这是一个丰富了故事的电影化手法。

此刻我意识到了我应该知道更多的关于欧文斯溪谷的事情。于是我又研究了罗伯特·汤纳的调查研究。了解了原始素材、背景，以及欧文斯溪谷丑闻的真相。当下次我再读剧本时，我仿佛是第一次读到它似的。

克劳斯策划和实现的争水丑闻，这一导致霍利斯·墨尔雷、醉鬼里洛埃·施哈特、最后还有伊芙琳·墨尔雷惨死的罪行，亦即吉蒂斯所揭发的丑闻，是极其精致细腻地与技艺高超地编织在电影剧本之中的。它就像一幅十五世纪比利时的挂毯。

而克劳斯干尽坏事还是逍遥法外。

所有这些，都在第八页，当吉蒂斯来到市政会议厅时，交代和建置起来了。我们听到贝格比辩解说：“花八百五十万元来使我们的街道不被沙漠埋上是一个非常合理的代价。”

墨尔雷——这个以威廉·墨尔霍兰德为原型的人物，回答说，建水坝的地方不安全，过去的范·德·里普水坝坍塌惨案已证明了这一点；他说：“我不能建筑它，就这么简单——我不想再犯那样的错误！”由于霍利斯·玛尔维莱拒绝修建水坝，他成了谋杀的对象，他是必须消除的障碍。

在第十页上，电影剧本的戏剧性问题再一次被提出：“是你偷了溪谷的水，毁了草场，饿坏了我们的牲口，”这位闯进市政会议厅的农夫问道：“谁使了钱让你这么干的，我想知道这个！”

这也是吉蒂斯想要知道的。

正是这个问题推进故事发展到最后的结局。而它是从一开始的前十页就完全**建置**起来了，并且以直线方向运动直至结尾。

通过介绍主要人物，阐明戏剧前提、创造戏剧情境的手法，这一电影剧本极其精确和技艺高超地发展到了结局。

克劳斯告诉吉蒂斯说：“要么你把水弄到洛杉矶，要么你把洛杉矶弄到水那里！”

这就是这整个故事的基础。这就是这个故事伟大之处。

一切就是如此简单！

练习：

重读《唐人街》前十页。看一看动作的背景，这个丑闻是如何被引入的。看一看你自己是否能这样来设计你电影剧本的前十页——即以最电影化的方式来介绍你的主要人物。阐明戏剧的前提，并勾划出戏剧的情境。

-
- ① 右上页码是原英文电影剧本的页码。
 - ② 佛兰明什艺术：原文 Flemish Primitives 即佛兰德斯艺术，是十五至十九世纪尼德兰南部（现比利时及法国一小部分）美术的通称，它原为尼德兰艺术组成部分，1579年荷兰独立后，自成一派称佛兰德斯美术。它与荷兰尼德兰艺术区别在于：它既带有民主主义倾向，又以豪华丰富的色彩著称。这派艺术对欧洲美术的发展有很大的影响。
 - ③ 这几个人都是佛兰德斯艺术的代表画家。让·凡·埃伊克（Jan Van Eyck 1385/1390——1441年）文艺复兴时期尼德兰画家，油画技术的革新者。代表作《根特祭坛画》，与其兄胡伯特·凡·埃克合作。1426年其兄去世，大部分是由他完成的。内容是宗教的，但人物和背景则是写实主义的，色彩丰富、质感强烈，是人文主义思想杰作，被认为是欧洲油画史上第一件杰作。他也是新型的肖像画家，人物与其背景都有特色。勃鲁盖尔（Pieter Brueghel 1525——1569）尼德兰画家，曾游学意大利。所作绘画大多反映农村生活与社会风俗。他甚至于用风俗画手法处理宗教题材。代表作品有《收获》、《盲人》、《大鱼吃小鱼》、《冬猎》等。博斯奇（Bosch）尼德兰画家，以风景和人物肖像油画著称。作品人物生动，背景瑰丽、色彩丰富，反映当时的面貌。

第八章 段落

“协同动力学”(synergy)是对系统的研究,它研究系统作为整体而独立于它的各个工作部分时发生作用的情况。著名的科学家、人道主义论者、穹地测量学的创始人R·巴克明斯特(R·Buckminster)强调指出,“协同作用学”的概念是研究整体及其组成部分之间的关系,亦即一个系统。

电影剧本是由一系列的元素组成的,可以把它比作一个“系统”,即很多互相关联的独立部分有序地加以安排成一个统一体或整体。**太阳系**是由九个绕行太阳的大行星组成的;**人体的循环系统**是由人体各个器官结合起来发生作用的。而**立体声**系统则是由放大器、前置放大器、调谐器、唱机、扬声器、拾音器芯座、唱针或磁带的走带机构所组成。这些部分放在一起,按特殊的方式排列成一个系统作为一个整体来工作;对于整个系统我们从不判断立体音响系统的各个独立部分,而是从“声音”、“音质”和“性能”等方面来判断整个系统。

电影剧本象一个系统,它由若干特定的部分组成,这些部分是由动作、人物和戏剧前提联系和统一起来的。我们是通过它能不能“发挥作用”或作用发挥到什么程度来对它加以衡量或评价的。

一个电影剧本做为一个“系统”,是由结尾、开端、情节点、镜头与特技效果、场面以及段落构成的。这些故事的诸元素由动作和人物的戏剧性推动力统一在一起,按照特殊的方式加以安排,然后从视觉上展示出来,从而创造一个整体,就是众所周知的“电影剧本”——用画面叙述的故事。

从我的角度来说,**段落**(sequence)①是电影剧本最重要的组成部分。它是电影剧本的骨架或脊梁骨;它把所有的东西串在一起。

段落就是:用单一的思想把一系列场面联结在一起。

它是统一在**单一思想**下的一个单元或一个戏剧性动作的单位。记得《布利特》

(Bullitt)中的追逐段落吗?记得《教父》中作为开端的**婚礼**段落吗?《洛奇》中的**拳斗**段落?《嘉丽妹妹》(Carrie)中的**舞会**段落?《安妮·霍尔》中伍迪·阿仑与狄安娜·基顿相遇的那个**打网球**的段落?《第三类接触》中魔鬼山的来历不明的飞行器的段落以及《星球大战》中的死星毁灭的段落吗?

用单一的思想把一系列场面联系在一起,如婚礼、丧仪、追逐、竞赛、竞选、团聚、到达与出发、加冕典礼、抢劫银行等等。段落是用几句话或几个字就能表明的一个特殊的想法。这特殊的想法,象“竞赛”吧——例如印地安纳波利斯500公里汽车赛,这一想法中的戏剧

性动作的单元或单位，是**来龙去脉**，它是容纳**内容**的空间，象一只空的咖啡杯。一旦我们确立了这一段落的来龙去脉，我们就可以赋予它以内容，或创造这个段落所需的特殊细节。段落是电影剧本的骨架，因为它把一切都**安排妥贴**。你可以直接地把一些场面“串”起来或“挂”起来，从而创造成一大段戏剧性动作。

你知道中国的“套块”游戏吗？你手拿一大方块，把它拆开，许多小块就纷纷散落地上，它们全是套在你手中那个大块上的。

一个段落也正是这样：通过单一的思想把一系列场面联系在一起。

每一段落都有明确的开端、中段和结尾。你记得《陆军医院》（M*A*S*H）中的赛橄榄球的段落吗？两个球队到场，换上球服，准备活动，互相叫喊，然后猜币挑选场地，这是开端。他们赛球，前后来回跑动，一会这儿开球，一会儿那儿开球，底线得分，这里有人受伤等等；在第四节激烈的比赛之后，陆军医院队大胜，对手输得嗷嗷叫；这是这一段落的中段。在结尾，比赛完毕，队员到更衣室去换上便服。这就是《陆军医院》中橄榄球赛段落的结尾。

用单一的思想把一系列场面连结或联系在一起，并有明确的开端、中段和结尾，它就是电影剧本的一个缩影，就好比一个单细胞亦包含着一个宇宙的基本特点一样。

它是理解如何写电影剧本的重要的概念。它是电影剧本的组织框架，是**形式**，是**基础**，是**蓝图**。

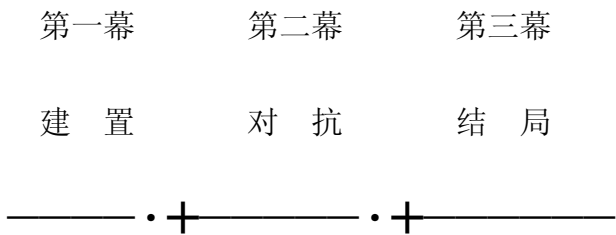
当代电影剧本，如“现代”电影剧作家约翰·米留斯（John Milius）、保罗·施雷德（Paul Schrader）、罗伯特·汤纳、斯坦利·库布里克（Stanley Kubrick）、斯蒂文·斯比尔伯格（Steven Spielberg）的剧作——只举这几名为例——所采取的形式可以说成是由**一条戏剧性故事线**联系起来的一系列的段落所组成的。比如米留斯的《玩具手枪》

（Dillinger）在结构上是插曲式的，库布利克的《巴里·林登》（Barry Lyndon）或者斯比尔伯格的《第三类接触》也如此。

一个段落是一个整体、一个单元、一个戏剧动作的单位，它自身是完整的。

为什么段落如此重要呢？

请看这个**示例**：



情节点 I 情节点 II

在着手写电影剧本之前，你必须清楚了解四件事情：**开端**、第一幕结尾的**情节点 I**、第二幕结尾的**情节点 II**和**结尾**。当你知道自己在这些特殊部分该怎么样写。并且完成了动作和人物的必要准备工作后，你就可以着手写作了！但不能颠倒次序，在这之前就动笔。有时，当然不是经常，这四个故事点就是段落，即几个各由单一思想联系起来的一系列场面。你可以象《教父》那样用一个**婚礼**段落开始你的影片，也可以象《秃鹰的三天》中罗伯特·雷德福**发现他同伙尸体**的那样的段落作为第一幕结束时的情节点 I，你也可以象保罗·马祖尔斯基（Paul Mazursky）在《一个独身女人》中那样，用一个**聚会**的段落作为第二幕结束时的情节点 II——在聚会上，吉尔·克莱伯和阿尔·贝茨（Alan Bates）一起离去；你还可以用**拳斗**段落来结束影片，象西尔维斯特·斯塔隆（Sylvester Stallone）在《洛奇》中所做的那样。

掌握段落的知识是电影剧本写作的基本功。弗兰克·皮埃尔逊（Frank Pierson）写《三伏天下午》仅用了十二个段落。需要指出，在一个电影剧本中段落的多寡不是固定的。你不必用什么十二、十八、或二十个段落来凑成一个电影剧本。你的故事会告诉你需要多少个段落的。弗兰克·皮埃尔逊最初只写了四个段落：开端、第一幕结尾的情节点 I、第二幕结尾的情节点 II、结尾，后来他又加了八个段落，从而构成了一个完整的电影剧本。

请考虑一下吧！

假设你想以一个婚礼段落来开始你的影片。让我们用**来龙去脉**和**内容**的概念来考虑一下。婚礼就是**来龙去脉**。让我们来创作内容。

让我们以婚礼这一天为开始。新娘在她房间或寓所里醒来。新郎也在他房间或寓所里醒来。也许他们是同时醒来的？他们都在准备婚礼。他们梳妆打扮，紧张而兴奋；家里人乱哄哄的，照相师来拍了照片，然后他们离家前往天主教堂或犹太教堂。这是这一段落的开端，它可由五至七个独立的场面组成。

中段是抵达教堂（这也可以作为开端）以及婚礼仪式。亲戚与朋友来了，牧师也到了。新娘新郎举行仪式，礼成后，众人鱼贯步出教堂。一个事件总有它的开端、中段和结尾，请考虑一下！结尾时，这对新婚的夫妇离开了教堂，新娘按传统把花束抛给未婚姑娘，然后他们出席婚宴。你可以用任何方式来结束这个段落。

我们是以**婚礼**这一思想开始，作为**来龙去脉**，然后创作**内容**。这个段落可用电影剧本的五至八页写成。

你可以按自己的心愿多写成少写几个段落。数量多寡没有固定的规定。你必须知道的是：**隐蔽**在段落后面的**思想——来龙去脉**；而要创作出一系列场面——这就是**内容**。

让我们来创作一个段落：假如我们想写一个“归家”的段落。

首先，确立**来龙去脉**：设想我们归家的主人公在北越战俘营待了多年后正在归途中。他和其他几个战俘同乘一架飞机。

他的家人：父亲、母亲、妻子或女友，要来迎接。在机场还有军方人员、军乐队、电视摄像机及摄影人员。还记得当年第一批战俘归家的情景吗？

现在轮到**内容**了：我们需要为这个段落设想一个开端。假想开场是在从夏威夷飞往旧金山的飞机上。飞机上有几位军事顾问正在为战俘下机做好思想准备。这些俘虏离家已有多年。情况变化了。他们担心，焦急，畏惧，忧愁。有了思想准备后，他们才能安下心来。

我们还可以在飞机上和全家人早晨起床的情景之间进行交叉剪辑。（交叉剪辑是一个电影术语，表现同时发生的两件事；你可以在两个事件之间进行交叉剪辑或使用插入镜头，《马拉松运动员》[Marathon Man]的开端说明这一技巧，1903年，埃德温·鲍特(Edwin S. Porter)在《火车大劫案》(The Great Train Robbery)中首先使用了它。]

当他的家里人准备出发时，他们十分肃静，明显地表现出他们那高度紧张的期待心情。他们祈求多年的时刻终于到来。他们离家驱车前往机场。

我们再插入飞机里战俘的镜头，表现我们的主人公，他忐忑不安，不知会出现什么情况。

家里人来到机场，停靠好汽车。军乐队奏乐，军方人员准备欢迎俘虏。报纸和电视记者准备好相机和设备。——以上是“归家”这一段落的开端部分的结尾。

然后是等待。

飞机着陆了，滑行到停机坪，停了下来。舱门打开了，在震耳欲聋的军乐声中，俘虏们离开机场。他们终于归家了。

你现在看到，它是如何逐渐成形的吗？

在这个段落中，全家团圆和旧友重逢是最富有戏剧性的时刻。全家人拥抱：父亲沉默寡言，也许眼里含着泪珠；母亲一面笑一面哭地对儿子说他看起来是多么健壮——尽管他的体重掉了30至40磅。团圆既别扭又动情。新闻记者可能会提出一些问题。

他们离开机场。我们的主人公找到几个朋友，向他们告别，然后和家人登上小汽车，离开机场。

开端、中段、结尾全都由一个单一的思想——“归家”联结在一起。这一段落的篇幅大概有10页至12页。

记得《午夜牛郎》中聚会的那个段落吗？达斯汀·霍夫曼与琼·沃伊特决定参加一个聚会。他们找到那个公寓，上楼，进门。这个聚会酒气熏天、光怪陆离和气氛迷茫。他们混进人群之中，同几个人攀谈了几句，琼·沃伊特遇见了布朗达·瓦克卡洛(Brenda Vaccaro)。达斯汀·霍夫曼离去，而琼·沃伊特和布朗达·瓦克卡洛一起回家。

开端，中段，结尾。

由威廉·戈尔德曼根据伯恩斯坦和伍德沃德的小说改编的电影剧本《总统班底》中，有一个段落。有关“100 个人的名单”，即被称为 CREEP 的“总统再度竞选委员”。迪普·索罗特告诉罗伯特·雷德福去追踪“那笔钱”，而获得 CREEP 的名单，这是第一步，现在该干什么呢？

在这个段落的开始是罗伯特·雷德福和达斯汀·霍夫曼在弄清名单上每一个人的身份，然后找到这些人的住址。他们去接触那些为 CREEP 委员会工作的人，但没有一个人愿意和他们谈，更不用说透露给他们什么情报了。这一情境就这样一个场面接着一个场面铺垫起来，并加以戏剧化，直到伍德沃德和伯恩斯坦打算放弃不干了为止。

这时发生了一件事。霍尔曼遇到一位愿意和他交谈的图书管理员，现在他们终于得到了必要的情报：这是运动费用中的一笔钱，有五个人负责使用这笔钱。这个 CREEP 的段落有十五页之长。

《唐人街》的“水库”段落是另一实例。在第二幕的开始，杰克·尼科尔森正在寻找墨尔雷先生。费伊·邓纳维告诉他，也许墨尔雷正在橡树关水库，于是尼科尔森驱车前往那里。

在这一段落的开始，他来到水库，在大门口被警察挡住。他对警官撒了个谎，并且把他从水利部顺手抄来的一张名片递给他，于是他获准入内，他驾车向水库驶去。

在这一段落的中段，他抵达水库，看见一辆救护车和一辆抢险车。他遇到埃斯柯巴中尉。当杰克任警察时，他曾和这个人在唐人街一起工作过。他们的关系不好。埃斯柯巴问他来干什么。尼科尔森说他来寻找墨尔雷先生。埃斯柯巴指给他看。我们看见墨尔雷的尸体正从输水管道中捞出来。验尸官摩尔蒂说：“这真有意思啊？在大旱灾时候，管水的负责人却淹死了——偏偏在洛杉矶！”

一个**段落**就是用单一的思想把一系列场面联系在一起，并且有明确的开端、中段和结尾。

下面是帕迪·恰耶夫斯基（Paddy Chayefsky）所写的《网络》中的“妈的，我疯了”的段落。它可称为一个完善的段落的范例。由彼得·芬奇扮演的霍华德·彼尔，就在他按预定时间准备播出之前，突然在威廉·荷尔登的公寓中神秘地失踪了。荷尔登和电视网的其他负责人都拼命地试图找到他。外面下着大雨，芬奇披着雨衣，里面穿着睡衣在滂沱大雨中徘徊。注意这个段落的结构。它有明确的开端、中段和结尾。注意它是如何铺垫起来的，由费伊·邓纳维扮演的狄安娜是如何富于戏剧性地扩大了这个动作，并且又是如何达到了情绪高潮。

（电影剧本第 78 页）

外景：美国 USB 公司大厦——六马路——夜——晚 6:40

雷声霹雳——大雨冲洗着街道。往来行人迎着大雨狼狈地走着。水淋淋的路面闪烁发光，朝着住宅区行驶的车辆蜂拥向前开着，喇叭声不绝于耳，零乱的车灯光束在雨中黑暗的街道上一闪一闪——

较近的镜头，美国 UBS 公司大厦的入口处。霍华德·彼尔——睡衣外面罩了件雨衣，雨水湿透了他全身，他那纷乱的灰白头发一绺绺地紧贴着前额。他弓着身子迎着大雨，登上了台阶，拉开入口处的玻璃门，走了进去——

内景：美国 UBS 公司大厦——门厅

两名保卫人员坐在桌子旁，看着霍华德走过——

保卫人员：你好，彼尔先生！

霍华德停下来，转身，形容憔悴，瞪了保卫人员一眼。

霍华德（象疯子一样）：我必须亲自出场。

门卫（一个随和的人）：那当然，彼尔先生。

霍华德拖着脚步走向电梯。

内景：电视网络新闻控制室

低声细语、高效率的活动，如同前面的场面。狄安娜站在背景阴影之中。在电视广播监视器的屏幕上，杰克·斯诺登——暂时顶替霍华德·彼尔，正在规规矩矩地播报新闻：

斯诺登（监视台屏幕上）：……副总统候选人洛克菲勒先生今天在旅途之中，在犹他州的普洛沃市停留，并且在杨伯翰大学的篮球场上发表讲演——

制作助理：五秒钟——

（第 79 页）

技术导演：在普洛沃用二十五——

导演：好！……二——

斯诺登（在监视台屏幕上）：洛克菲勒先生对阿拉伯石油生产国发表了措词强硬的讲话。爱德华·道格拉斯将继续报道这项消息——

上面所有这些都被哈利·亨特打电话的嗡嗡作响的时高时低的电话声盖过——

亨特（对着电话）：什么？……好！（挂上电话，对狄安娜）五分钟前他走进了大厦。

导演：准备拍他了！

制作助理：差 10 秒到——

狄安娜：告诉斯诺登，如果他进播放室，就让他讲！

亨特：（对导演）你听明白了吗，吉恩？

导演点点头，把指示传达给播放现场的助理导演。在监视屏幕上，我们看见表现洛克菲勒迈步穿过拥挤的人群走到讲坛上的资料片，同时我们听见了在犹他州普洛沃市进行报道的爱德华·道格拉斯的声音——

道格拉斯（在电话里）：这是洛克菲勒先生被提名为副总统候选人后的第一次公开露面，他对通货膨胀及阿拉伯抬高油价发表了尖锐的批评——

在监视台屏幕上，洛克菲勒闪现在荧光屏上说——

（第 80 页）

洛克菲勒：（在监视台屏幕上）也许对通货膨胀的政治冲击中最富有戏剧性的见证，就是石油输出国和阿拉伯产油国的行动，它们随意把油价提高百分之四百——

在控制室中没有人特别注意洛克菲勒。他们都在盯着那双排黑白监视器，从屏幕上显示出：霍华德·彼尔正走进播放室，浑身给雨淋得湿透，弓着身子，木然地呆视着前方，跨过播放现场，经过摄像机、电缆、以及紧张的摄影师、录音师、电工、助理导演和助理制作人，一门心思地向他的桌子走去——杰克·斯诺登已腾出来，把位子让给他了。在监视屏幕上，洛克菲勒的那段片子已临结束。

导演：好，——

——这时，突然间，霍华德·彼尔那象是中了魔一样的面孔充满了监视台屏幕，这是张明显疯狂的脸，形容枯槁、憔悴、两眼烧得通红，头发一绺一绺紧贴前额。

霍华德（在监视屏幕上）：我不需要告诉你们情况很糟。人人都知道情况很糟。这是经济萧条。每个人都在失业或者害怕失掉工作；一块美金现在只值五分镍币；银行在破产；店主在柜台下放把手枪，小流氓在街上横行；无论在哪儿，似乎谁也不知道该怎么办，而且没完没了！我们知道空气已不适合于呼吸，食物也不适合于食用；而当我们坐下来看电视时，那位当地的新闻播报员则说今天我们这儿有十五起杀人事件和六十三起暴力罪行，好象这一切就该是这样的。我们全知道情况很糟，坏上加坏！他们疯了！看来一切都疯了！所以我们不再出门了，我们坐在家，慢慢地我们居住的这个世界就变得更小了，我们所要求的也就是，求求你，至少让我们单独待在自己的房间里。只要——

（第 81 页）

有自己的烤面包炉、自己的电视、自己的吹风机和钢架盆景，我什么也不说了，让我们别受打扰吧。可是，我偏不让你们单独待着！我要让你们发疯——

从另一角度：控制室中的人们，尤其是狄安娜，都全神贯注地倾听着——

霍华德：（继续说下去）我不是要你们暴动。我不是要你们抗议。我不是要你们给议员写信。因为我不知道叫你们写什么。我不知道对经济萧条，对通货膨胀，对国防预算，对俄国人，对大街上的罪行该怎么办。我所知道的就是首先你们该发疯。你们应该说：“妈的，我真疯了！我再也不能忍受了！我是个人，妈的！我的生活是有价值的！”所以我要你们马上就站起来。我要你们从椅子上站起来，走到窗子前。此时此刻，我要你们走到窗前，打开它！把头伸到窗外，大声呐喊！我要你们大声喊：“妈的，我真疯了！我再也不能忍受了！”

狄安娜（抓紧亨特的肩膀）：有多少电视台正在直播？

亨特：六十七个。我知道亚特兰大和路易斯维尔正在直播，我想——

霍华德（在监视屏幕上）：从椅子上站起来，走到窗子前，打开它！把头伸到窗外，大声喊！大声喊——

但狄安娜早已离开控制室，匆匆忙忙地走了出去——

内景：走廊

她猛地拉开门，寻找电话，她在一间办公室内找到了——

（第 82 页）

内景：一间办公室

狄安娜（抓着电话）：给我接分台联络部——（电话接通）赫伯，我是狄安娜，你在看吗？我要你通知所有的分台直播这个节目，——……我马上就来！——

内景：电梯前——第十五层

狄安娜从刚停住的电梯中冲了出来，大踏步走到一个门前，一大群行政人员和办公室人员拥在那里。狄安娜挤了过去——

内景：撒克莱的办公室——分台联络部

赫伯·撒克莱在打电话，他同时注视着墙上监视屏幕上的霍华德——

霍华德：——首先，你们该发疯。当你们的疯劲上来的时候——

撒克莱的秘书办公室和他自己办公室里挤满了他手下的工作人员。分台事务联络助理，一个三十二岁名叫雷·皮托夫斯基的人，坐在秘书办公桌前，也在打电话。另一个助理站在他身后，在用秘书的另一个电话——

狄安娜（朝撒克莱大喊）：你在跟谁讲话？

撒克莱：亚特兰大，WCGG 电台——

狄安娜：问问看，亚特兰大的人们大声喊了没有？

霍华德（在电视屏幕上）：——我们再来考虑，对经济萧条该怎么办——

撒克莱（对着电话）：泰德，亚特兰大那里有人大声喊了吗？

内景：亚特兰大——分台——总经理办公室

（第 83 页）

亚特兰大的 WCGG 分台的总经理是位魁梧的五十八岁的人，他站在自己办公室打开的窗子前，向外看着那朦胧暮色，手里拿着电话。这个电台坐落在亚特兰大的市郊，但透过电台四周的树丛，可以隐约听到那远远传来的喧闹声响。在他办公室的监视屏幕上，霍华德·彼尔正说到——

霍华德（在电视屏幕上）：——对通货膨胀，对石油危机——

总经理（对电话）：赫伯，我发誓，我看他们正在大喊大叫——

内景：撒克莱办公室

皮托夫斯基（坐在秘书办公桌前正在打电话）：在巴顿·罗布那里，人们在大喊大叫！

狄安娜从他手中夺过电话，倾听巴顿·罗奇那里人们在大街上大喊大叫的声音——

霍华德（在监视屏幕上）：——事情该变一变了。但是只有在你们发疯之后才能变！你们应该发疯！到窗口去——

狄安娜（把电话还给皮托夫斯基，她的眼睛发出兴奋的光芒）：下次如果有人让你解释什么是节目受欢迎的程度时，你告诉他们：这就是节目受欢迎的程度！（狂喜）龟儿子，我们这下子打中主脉了！

内景：麦克斯寓所——起居室

麦克斯、舒麦彻夫人和他们十七岁的女儿卡罗琳正在看电视网的新闻节目——

霍华德（在电视屏幕上）：——把你的头伸出窗外，大声喊：“妈的，我真疯了！我再也忍受不了！”——

卡罗琳从椅子上站了起来，朝着起居室的窗子走去——

路易斯·舒麦彻：你上哪儿去？

卡罗琳：我想看看是不是有人在喊？

霍华德（在电视屏幕上）：此时此刻，起来，走到你们的窗口去！

（第 84 页）

卡罗琳打开窗子，向外张望，纽约东区被雨水涮洗的街道。一幢幢庞大的、无名的公寓大楼和那偶尔夹杂其中的高级住宅。这是深黑一片的雷雨之夜。远处一声霹雳。闪电划破黝黑的雨夜。雷声过后，突然一片寂静，片刻，隔街传来微弱的声音：

微弱的声音（画外）：妈的，我真疯了！我再也忍受不了！

霍华德（在电视屏幕上）：——打开你们的窗子——

麦克斯走到窗前女儿的身旁。雨水洒在他的脸上——

麦克斯的视角：他看见一扇扇窗子打开了，在他公寓的对面，一个男人打开了高级住宅的前门——

男人（喊叫）：妈的，我真疯了！我再也忍受不了！

传来了另外的喊叫声。麦克斯从他那第三十二层的寓所里可以看到曼哈顿的几条街区的参差不齐的都市轮廓，一幢幢巨大的建筑物，窗子一扇接一扇地打开了，这儿，那儿，好象所有的地方！叫喊声充斥在这雨中黑暗的街巷之中——

声音：妈的，我真疯了！我再也忍受不了！

（第 85 页）

接着是一阵炫目的闪电，一声吓人的霹雳巨响；现在这由零乱的叫喊声组成的合唱，仿佛出自这整个城市的拥挤的黑压压一片的人群：他们齐声愤怒地呐喊，形成狂怒的人所发出的令人难以辨别的怒涛声，象巨雷一样令人胆战心惊。在上空，怒吼声，雷的轰鸣声一再地隆隆作响，这吼声好象是纽伦堡的集会，浓重的黑夜随着它发抖——

麦克斯的全景：他与女儿站立在打开的通往凉台的落地窗前，雨水洒在他们身上，倾听着从四面八方围拢来的令人目瞪口呆的怒吼声和雷声。他闭上眼睛，长叹一声！他对此已无可奈何！他已经控制不住局势了！

开端是霍华德·彼尔走进美国 UBS 公司大厦和门卫打招呼，然后准备“出场”。他朝电视网络新闻控制室走去。

中段是电视播出和演讲。从中我们可以看到他的讲话引起的反响：里里外外，所有的人都“真疯了”，而且向窗外大声呐喊！

这个段落的结尾，威廉·荷尔登突然意识到霍华德·彼尔的情绪感染的威力。“他对此已无可奈何，他已控制不了局势了！”

这是个经典的段落——是一个戏剧性动作的完整单元；是一个由一个单一的思想把一系列场面联接在一起，并且有自己的开端、中段和结尾的段落。

练习：

为你的电影剧本草拟一个段落。找出这个段落的思想，创作出它的**来龙去脉**和**内容**，然后集中设计它的开端、中段和结尾。列出你电影剧本中必需写的四个段落：如开端，第一幕与第二幕结尾的情节点，以及结尾，把它们设计出来。

①原文 Sequence，本文译为段落，亦可作“一场戏”解。

（本章由鲍玉珩译）

第九章 情节点

当你写电影剧本时，你根本不会保持客观——没有超脱的观察。除了你正在写的场景、已经写完的场景、以及将要写的场景之外，其它你什么也看不见。有时甚至连将要写的场景也看不见。

这正象爬山一样，当你向山顶爬去时，你所看见的，仅是前面的山石和你头上的山岩。只有当你爬到山顶之后，你才能向下眺望整个山景。

写作最困难的事是知道要写什么。当你写一个电影剧本时，你必须要知道你要写什么；你必须有一个**方向**——一条导致解决、结尾的发展线。

如果你不这样做，那就麻烦了。那你很容易就会迷失在自己的创作的迷宫之中。

这就是**示例**如此重要的原因——它给你指出方向。它象一幅地图。当你旅行时，经过了亚利桑那州、新墨西哥州，接着穿过德克萨斯州广大平原，跨过俄克拉荷马州的高原，但你并不知道自己在哪里，更不知道走过了什么地方。你所看见的就是那平坦荒芜的风景线，它被那银光闪烁的阳光所划破。

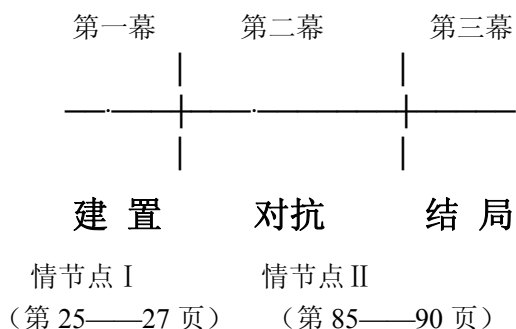
当你处在**示例**之中时，你就看不见示例，所以情节点是相当重要的。**情节点**，它是一个事件，它“钩住”动作，并且把它转向另一方向。

它把故事推向前进。

在第一幕和第二幕结尾的两个情节点正好把**示例抓拢**住了。它们是你故事线上的锚。在你开始动笔之前，你需要知道四件事：结尾、开端、第一幕结尾的情节点，以及第二幕结

尾的情节点。

让我们再看一下这个示例：



我在本书中反复强调第一幕结尾和第二幕结尾的两个情节点的重要性。在你动笔之前，你必须清楚每一幕结尾的情节点。当你的电影剧本最后完成时，它可能包含有十五个情节点之多。究竟要有多少，全靠你自己故事的需要。每一个情节点都把你的故事**推向前进**，一直到结局。

《唐人街》的结构就是从情节点到情节点的；每一个情节点都缜密地把动作推向前进。

正如我们已了解的那样，这一剧本的开场是吉蒂斯被一位假冒的墨尔雷太太雇用去调查她丈夫正在和谁乱搞。吉蒂斯从市政会议厅到水库一直跟踪墨尔雷，后来发现他与一年轻女子在一起。他拍了照片，回到自己的事务所。对他来说，任务到此已经完成了。

当他理发时，他发现有人把这件事连同那些照片一起登上了报纸。

是谁干的？为什么要这么干？

他回到自己办公室时，一位年轻妇女正等候他。她问他从前见过她吗？没有。否则他会记得起来的。

她告诉他：如果他不认识她，那她又怎么能雇用他呢？她是伊芙琳·墨尔雷，真正的墨尔雷太太（费伊·邓纳维饰）。既然她从未雇用过他，所以她要控告他犯诽谤罪，并且要求吊销他的侦探执照。说完，就走了。

吉蒂斯一下子不知所措了。如果她是真的墨尔雷太太，那又是谁雇用了他呢？为什么要雇用他？那报纸头版消息“爱情丑闻”使他得知自己被别人摆布了，被“陷害了”。有个他不知道的人，企图利用他，可杰克·吉蒂斯是不能听人摆布的。他现在已被牵连在其中，他得去找出那个摆布他的人，探其缘由。

到此第一幕结束。

在这一戏剧动作的大段落中“钩住”动作并且把它引到另一个方向去的关键时刻是什么呢？是那个假墨尔雷太太雇用他的时刻吗？是报纸上披露了这件故事的时刻吗？还是真的墨尔雷太太出现的时刻吗？

当费伊·邓纳维出现在银幕上的时刻，动作就从完成任务一下子变成了可能被控告为诽谤罪，并因此会被吊销执照。他最好的出路是发现是谁在摆布他——那样他就能弄清缘由。

所以，第一幕结尾的情节点 I 就是真的墨尔雷太太出场的时刻。这一事件使动作有了转折，把它引到另一个方向。**方向**，请记住就是发展的一条线。

第二幕是尼科尔森把车驶到墨尔雷家为开始。墨尔雷先生不在家，但墨尔雷太太在家。他们交谈了几句，她告诉他说，她丈夫可能在橡树关水库。

尼科尔森赶到橡树关水库。在那里他遇到警长埃斯柯巴中尉，（他们曾一起在唐人街当

过警官，尼科尔森离了职，而埃斯柯巴升至中尉了），并得知墨尔雷先生死了，显然是意外事故。

墨尔雷先生之死对吉蒂斯来说又是一个难题，或者说是个障碍。在**示例**中，第二幕戏剧的**来龙去脉**是**对抗**。

吉蒂斯的戏剧需求是要弄清究竟是谁在摆布他，并且**为了什么**。所以剧作家罗伯特·汤纳就为了这一需求制造了障碍。墨尔雷死了，吉蒂斯后来发现是被谋害的。谁干的？这是个情节点，但不是第一幕结尾的那个情节点，它只是第二幕结构中的一个小情节点。在《唐人街》第二幕中至少有十个这样的小情节点。

墨尔雷之死是一个“钩住”并把它转引到另一个方向的事件。于是故事又**向前发展**。吉蒂斯不管他自己是否愿意，已被卷入其中。

后来他接到由一个神秘的“爱达·塞兴丝”的女人打来的电话。原来她就是那位在影片开场雇用他的假墨尔雷太太。她跟他说，别管什么意思，只注意在报纸的讣告栏里去查一下“那伙人中的一个”。就挂上了电话。不久，她也被谋害，埃斯柯巴确认吉蒂斯参与了此事。

“水”的主题出现了好几次，吉蒂斯就顺着这主题进行调查。他到档案室去调查西北圣·费南多峡谷的土地所有主是谁。他发现这里大部分土地在最近几个月内全部卖掉了。记得在第10页上，那个农夫的问题：“谁给钱（让你从溪谷那里偷水）墨尔雷先生？”

当吉蒂斯乘车到一个梨树园去进行调查时，一个农夫和他的几个儿子袭击了他，把他打晕过去。他们认为他就是那个在他们水里下毒药的人。

当他醒过来的时候，费伊·邓纳维已在他身旁——农夫们把她叫来了。

在回洛杉矶的路上，尼科尔森发现爱达·塞兴丝提到的那个讣告上的一个姓名——原先是这峡谷中一大片土地的主人。奇怪，他死在一个叫玛尔·维斯塔的老人疗养所里。

吉蒂斯和伊美琳一起驾车来到玛尔·维斯塔老人疗养院。吉蒂斯了解到，那一大片土地的大多数新所有主就住在这里，他们并不知道自己购买了土地。这又是个骗局——整个事件全是骗局！他的怀疑被证实了。一群歹徒袭击了他，但吉蒂斯和伊美琳设法脱了身。

他们乘车来到她家中。

这些事件全是情节点。它们把故事推向前进。

在她家中，尼科尔森问她有没有双氧水来洗他那受伤的鼻子。她带他进了浴室，一面谈到他的伤有多严重，一面为他涂药。他注意到她眼中有什么东西，好象眼珠的颜色有斑。他趁此向前倾身，吻了她。这是一个美好的场面。他们作爱了。

事毕，他们躺在床上闲聊。

电话铃响了。她看着他，他也看着她，电话铃继续响着。她终于去接电话。突然她激动起来，挂上了电话。她告诉吉蒂斯，让他赶紧走，立即就走。虽然他们在一起过得很愉快，但现在有要紧的事，她马上就得走。

发生了一些事。什么事呢？吉蒂斯想知道个究竟，他打碎了她汽车的尾灯，一直追随她到了洛杉矶爱可公园区的一幢房子。

这是第二幕的结尾。

故事发展到这里，我们仍然有两件事情没弄清楚：第一件是墨尔雷先生被谋杀前，和他在一起的那位姑娘是谁？第二件是谁在摆布尼科尔森而且为什么？吉蒂斯知道这两个问题的答案是互相关联的，虽然至此仍未找到答案。

第二幕结尾的情节点是什么呢？

吉蒂斯在墨尔雷家的水池中发现一副眼镜。这就是第二幕结尾的情节点。它是“一个事件，它紧紧‘钩住’动作，并且把它转向另一个方向”。

第三幕是**结局**，尼科尔森所了解的情况解决了所有的疑团。

吉蒂斯了解到那个姑娘是邓纳维的女儿，可又是她的妹妹，是她父亲（约翰·休斯顿饰）的种。这也就回答了费伊·邓纳维为什么不和她的父亲交往，而且为什么约翰·休斯顿一直寻找这个姑娘等问题。我们还知道了，休斯顿应该对三件谋杀案以及一切事情负责。他说过：“要么你把水弄到洛杉矶，要么你把洛杉矶弄到水边。”

这句话是这部影片的戏剧性“钩子”，它很好地发挥了作用。金钱、势力和影响——作为腐化堕落的势力的前提——被确证了；这正如在第三页中，吉蒂斯对寇莱说：“你要杀人又不受惩罚，那你就得有钱。”如果你得到足够的钱而且又有势力——汤纳好象这样讲——你就可以干任何坏事——甚至于搞谋杀，而不受惩罚。

当费伊·邓纳维在影片结尾死了以后，约翰·休斯顿把他女儿（孙女）弄走了，并且从所有的事任之中“脱了身”。具有讽刺意义的是，促使吉蒂斯离开唐人街警察局的事件又重演了。他曾经告诉过费伊·邓纳维：“我以为我是在使人们不受到伤害，可实际上到头来准使他们受到了伤害。”

这是一个大圈子，吉蒂斯无法对付它。他的两个伙伴制止了他，剧本最后一句话是：“忘掉它吧，杰克！——这是唐人街！”

你看清第一幕结尾和第二幕结尾的情节点是如何“钩住”动作并把它转到另一个方向去的吗？它们把故事推向前进，直到最后结局。

《唐人街》是一步接一步，一场接一场，一个情节点接一个情节点地向前发展直到它的结局。这样的情节点在第二幕中有十个之多，在第三幕中有两个。

下一次你再去看电影时，试试看你是否能找到第一幕结尾和第二幕结尾的情节点。你的每部电影都有明确的情节点。你的任务就是把它们找出来。在一部影中开始后二十五分钟，就要发生一件小事或事件。弄清楚它是什么事件，是什么时候发生的。最初，也许有困难，但是越做得多就越感到容易。记住看表。

在第二幕也这样做：在影片开始后的 85 分钟至 90 分钟时看一下手表。这是个很有意义的练习。

下面让我们看一下《秃鹰的三天》、《洛奇》、《网络》、《纳施维尔》（Nashville）、《一个独身女人》、和《第三类接触》等影片的情节点。

再看一下这个示例：



我们现在来寻找第一幕结尾和第二幕结尾的情节点。

在《秃鹰的三天》中，罗伯特·雷德福在《美国文学历史社》——美国中央情报局的一个“阅读”单位工作。这个单位雇员的工作就是读书。当影片开始时，雷德福上班迟到了，他处

理了一些日常事务。然后被派去为工作人员买午饭。他回来时发现，办公室所有的人全死了，全被残暴地谋杀了。

谁干的？为什么？

雷德福没有时间多考虑。他是死里逃生——仅仅因为他出去买饭，才免遭此难。过了好一阵子他才明确周围的处境；一旦他明确了，就知道有人也要杀他。他不知道是谁，也不知道为什么——他只知道有人要杀他。

第一幕结束。

小劳伦佐·杉坡儿和戴维·雷菲尔，这两位电影剧作家用下列的方式建置了他们的故事：

在第一幕中，雷德福发现在中央情报局内部有一个阴谋。他不知道是**什么**阴谋，他只知道他的朋友和同事全被杀死了。而马上就该轮到他了。

第一幕结尾的情节点就是当他从午餐厅**回来**时，他发现所有的人全都死了。正是雷德福对这一“事件”的反应，把戏剧动作转向另一个方向。

在第二幕，戏剧的来龙去脉是**对抗**。雷德福到处遇到障碍。他最好的朋友——也在中央情报局工作——被派去见他，但也被杀死了，他的死则归罪于雷德福身上。出于戏剧的需要（你不能让影片的主人公自言自语，——独白是不起作用的），他诱拐了费伊·邓纳维。在整个第二幕之中，雷德福是受害者。在这 60 分钟之中（60 页之长），雷德福一直被一个刺客（Max Von Sydow 麦克斯·冯·赛都饰）所追踪。他对此种情境不断做出反应。

当他在费伊·邓纳维的公寓中受到那个邮差身分的刺客的攻击时，他不得不采取行动。他必须扭转逆境：从受害者变成攻击者、反抗者。

你当过受难者吗？我们都曾经有过类似的经验。这可不是玩笑。你只有设法掌握住局势，不受它的摆布。雷德福确实扭转了逆境。而费伊·邓纳维帮了他的忙。她混入了中央情报局的总部，假装要找工作。她“偶然”闯进了克利夫·罗伯特逊的办公室——后者是负责“秃鹰事件”的头头，去认清他的模样——雷德福从来没见过此人。邓纳维表示道歉，退了出来。

在一家餐馆吃午饭时，雷德福和邓纳维诱拐了克利夫·罗伯特逊。雷德福仔细地审问了他，并且向这个中央情报局的人员透露了一些情报，以便促使他去发现真相，那就是在中央情报局内部还有一个中央情报局。

第二幕结尾的情节点是，当雷德福扭转了动作：从一个受害者，变成一个反击者；从被人追踪到追踪别人，他诱拐了克利夫·罗伯特逊时，他就把“戏剧性动作转向了另一个方向”。

在第三幕中，雷德福沿着这条线索找到了那负责策划阴谋的人莱昂内尔·阿特维尔（Lionel Atwell）。雷德福在阿特维尔家中和他面对面地相遇了。雷德福发现阿特维尔设立了一个中央情报局内的中央情报局，他是所有那些人之死的幕后策划者。其缘由是石油之争。这时，麦克斯·冯·赛都进来了，他立即杀死了这位中央情报局的高级官员，但是却放过了雷德福。这个刺客还是受“公司”即中央情报局所雇用的。

当你写电影剧本时，情节点是路标，它把故事串起来，并把它推向前进。

有没有例外的情况的？是不是所有的影片都得有情节点呢？你也许认为有些影片没有情节点吧？

《纳施维尔》这部影片怎么样呢？它是不是算个例外？

那让我们来看一下。首先，谁是这部影片的主人公？是李莉·汤姆琳（Lily Tomlin），还是罗尼·布莱克里（Ro-nee Blakeley）？是尼得·彼蒂（Ned Beatty），还是凯思·卡拉汀（Keith Caradine）？

在舍伍德·欧克斯学校时，我有幸听到这个剧本的作者琼·苔威克斯伯里（Joan

Tewksbury)讲到《纳施维尔》的剧本写作问题。她谈到同时写几个人物是困难的。她还提到如何在影片中找到一个能够把影片串起来的主题。在写电影剧本之前,她曾经两次到纳施维尔去进行调查研究,每一次都呆上几个星期。她认识到影片中的主人公——亦即影片要讲的那个人——就是纳施维尔这座城市本身,它正是主人公。当她讲到这些时,我突然悟到:

所谓**情节点就是主人公起的作用**。只要追随故事的主人公,你就会找到第一幕结尾与第二幕结尾的情节点。

纳施维尔是主人公,因为它把一切东西全联系起来了,就象**来龙去脉**;每件事都发生在这个城市之中。这部影片有几个主要人物,他们全都推动动作向前发展。

影片是以几个主要人物到达纳施维尔飞机场开始的。我们认识了他们,了解了他们的性格和个性,他们的希望和梦想。当罗尼·布莱克里来到之后,他们同时分乘几辆小汽车离开了飞机场,这几辆汽车象启斯东喜剧片中的警察们①一样互相碰撞着加入了高速公路上那挤成一团的车队之中。

第一幕结尾的情节点就是他们离开飞机场。动作改变了方向,从机场到了高速公路上,这样就使故事的动作按这些人物的需要而向前发展。

第二幕细致地表现了他们的性格及其相互关系。每个人物的戏剧性需求都确定了,冲突产生了,动作方向也设计好了。在第二幕结尾时,迈克尔·摩菲(Micheal Murphy)这位政治活动家,说服阿仑·嘉菲尔德(Allan Garfield)让罗尼·布莱克里演唱。

这是第二幕结尾情节点。这是“一个事件,把故事转向另一方向”,并且把我们带向第三幕和结局。

第一幕的地点是飞机场。第二幕在几个不同地方发生。第三幕则在纳施维尔城外的巴特农(Parthenon)露天剧场。我们随着主人公们来到巴特农。政治集会开始了。它以一场暗杀为结束,罗尼·布莱克里受了重伤,也许会伤重至死。

在最后的混乱行动之中,群众惊恐万状。巴巴拉·哈利斯(Barbara Harris)拿起了麦克风带领大家歌唱。当警笛哀鸣,恐怖笼罩着一切的时候,人们齐声高唱,尖叫声和恐惧很快平静下来。纳施维尔毕竟是一座音乐之城。

导演罗伯特·阿尔特曼(Robert Altman)是一位戏剧结构的大师。他的影片看起来是随意构成的,但实际上它们是精心雕琢的。《纳施维尔》这部影片完全符合我们的**示例**。

那么《网络》怎么样呢?它是否是个例外呢?不!它也是完全遵循**示例**的。很多人在试图确定谁是它的主人公的问题上卡住了。那么谁是主人公呢?是威廉·荷尔登,还是费伊·邓纳维呢?是彼得·芬奇(Peter Finch),还是罗伯特·杜沃尔(Robert Duvall)呢?

都不是。“网络”本身是主人公。它象一个个系统给一切事情供料;那些人物都是整体的一部分,可替换的部分。人员可以更换,网络却始终在运转,就象生活一样。

纳施维尔是影片的主人公,网络也同样,它是影片的主人公。如果你抓住这一点,一切事则自然迎刃而解。

当影片开始时,解说词说明这个故事是关于霍尔德·彼尔(由彼得·芬奇饰)的事情的。接着我们看见了威廉·荷尔登和芬奇在酒吧间喝得酩酊大醉。他们是好朋友,但荷尔登是新闻部的头头,现在观众收看电视效率不高,他不得不把工作了十五年的播报员芬奇解雇。芬奇在播报新闻时,宣布他已经被解雇了。“我是收看率降低的牺牲品,”芬奇作了一项戏剧性的声明,他将在播报节目时自杀。

这成了头条新闻而且引起了混乱。收视率上升了。作为“网络”的行政负责人罗伯特·杜沃尔认为芬奇的声明是妄想狂；杜沃尔要立即停止芬奇的播报工作。

但费伊·邓纳维——电台节目的负责人，看到良机可趁。她劝说罗伯特·杜沃尔让芬奇进行播报，把他当作一名疯狂的先知。他能够有一大套我们刻薄地称之为“生活方法”或“生活标准”的“臭大粪”道理。

芬奇重新进行新闻播报。节目收视率上升了。不久霍华德·彼尔的新闻播报成了头号的电视节目。而后，他做得过火了。他揭露沙特阿拉伯投资人对“网络”越来越多地索取资财。

芬奇遭到了“网络”股份有限公司（CCA）头头的“严厉训斥”。尼得·彼蒂在一个杰出的场面中，大骂芬奇是“和事物的自然秩序捣乱”；阿拉伯人从这个国家拿走了很多钱，——他对芬奇说，现在他们不得不把钱再投进来，这是自然秩序，象地心引力一样，或者象海洋的潮汐一样。

尼得·彼蒂说服彼得·芬奇去散播“网络”股份公司的头子所相信的福音——他个人死了，但公司永存。观众并不买账。芬奇节目的收视率下降了。就象在开端时那样，“网络”打算不再让芬奇进行新闻播报。但尼得·彼蒂这个主席不同意。罗伯特·杜沃尔、费伊·邓纳维和其它人也遇到了难题：怎样才能把芬奇弄下台，轰他走呢？影片以芬奇在播报时被刺作为结束——这不过是芬奇在影片开始扬言要做的事情的变种。结尾与开端互相照应，不正是这样吗？

第一幕和第二幕结尾的情节点是什么呢？

霍华德·彼尔差一点被解雇，但费伊·邓纳维说服罗伯特·杜沃尔重新让他播报，他总算又有了一次机会。这是第一幕结尾的情节点Ⅰ。它是在影片开始后的第二十五分钟，“钩”住了动作，并起了转折。由于费伊·邓纳维，彼得·芬奇有了最受欢迎的节目。这一直到他做得过分了，发表了“接管演说”。这个讲话就是第二幕结尾的情节点Ⅱ。

这一事件使尼得·彼蒂让彼得·芬奇改变自己的广播讲话，按着彼蒂的意思去散布福音。这就导致了结局。由于收视率不好，芬奇必须撤下来，而唯一的办法就是杀死他。他们就这样干了。这是深刻的讽刺，并且非常滑稽。

掌握情节点的知识，是写电影剧本的最基本要求。要注意情节点，你们在看电影时要找出它们来，读电影剧本时要讨论它们。

每部电影都有情节点。

《洛奇》的情节点是什么呢？在第一幕中，洛奇是一个穷极潦倒的拳击手，他“常希望成为个人物”；但是在实际生活中，他是一个“叫化子”，为自己童年的一个朋友卖艺，挣几个零钱。

完全出于巧合，洛奇得到和世界重量级冠军比赛的机会。这是个情节点吗？这是个情节点。它出现在影片开始后的第二十五分钟。

洛奇克服了懒散和惰性的恶习，努力进行锻炼。虽然他一直明白自己是打不赢对手的，阿波罗·克里德太强了，但是如果他能够和世界冠军打十五个回合而不被击倒，那就是他个人的胜利。于是，这就成为他的“目标”，他的戏剧“需求”——我们全都可以从《洛奇》学会这一课的。

第二幕结尾的情节点是洛奇跑上博物馆的台阶，随着“飞吧，郭纳，现在就飞”的曲调，胜利地跳起舞来。电影剧本写道：他已经做了最好的准备和阿波罗·克里德奋战一场。已尽力而为了——以后该怎么样就怎么样吧！

第三幕是拳赛的段落。它有一个明确的开端、中段和结尾。洛奇以激昂的斗志与勇气同阿波罗·克里德奋战了十五个回合。这是他个人的胜利！

当看这部影片时，你会发现洛奇在二十分钟时决定和阿波罗·克里德比赛；在八十八分钟的时候洛奇已经“准备好”可以迎战了：影片其余的部分就是拳赛。

看一看对不对？！

《一个独身女人》是另一个实例。第一幕，建置部分，戏剧化地表现了吉尔·克莱伯与迈克尔·摩菲的**婚姻**生活。他们的关系**看来**挺美好的，但是如果你仔细察看，就会发现他丈夫有些别扭。影片放映到二十五分钟时，迈克尔·摩菲突然向吉尔·克莱伯声明，他爱上了另一个女人，并且准备与她共同生活，可能还要跟她结婚。他要求与吉尔·克莱伯离婚。

这是个情节点吗？

第二幕是吉尔·克莱伯试图适应新的情况，过去她是个结婚的女子，现在她是个离婚的女人，是一个单身的母亲。

后来她遇上个艺术家阿伦·贝茨（Alan Bates）而且同他过了一夜。他希望再次和她相会，可她拒绝了。她已经习惯于独身生活。也就是在他们发生了性关系不久，在一次社交集会上，他们又相遇了。

在这个集会上，贝茨和另一个艺术家为了争夺吉尔·克莱伯扭打了起来。后来两个人（贝茨与吉尔）一起离开了集会。他们互相有了好感，并决定再相会；不久他们就建立了关系。

社交集会是在影片的第八十五分钟出现的。这是个情节点吗？当然是。第一幕表现的是她“婚姻”的境况；第二幕讲的是吉尔·克莱伯适应“单身”生活；而第三幕则是她的“独身”生活，和阿伦·贝茨建立了关系，并且对自己有了新的认识。

当你看一部影片时，确定它的情节点。看一看那个**示例图**是否起作用。

作为一种形式，电影剧本是不断地在变化着。由电视培养出来的一代新的电影剧作家——写电视剧本而不是对话节目——重新确定并扩大了电影剧本这门艺术。从风格和手法来说，今天适用的，明天未必适用。

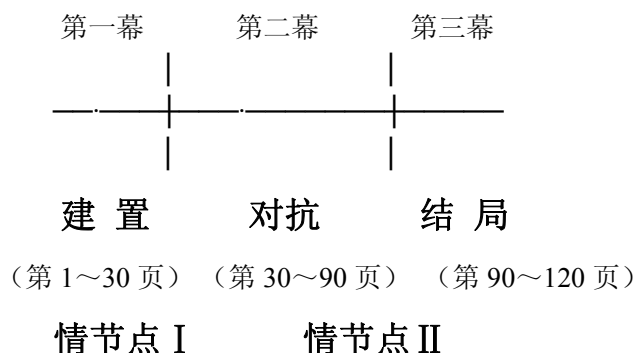
当然，从历史上看，美国电影由始至终出现了几次重大的变化：从三十年代的浪漫喜剧与社会正剧，发展到四十年代的战争片和浪漫的侦探故事；五十年代的台词含糊不清的影片，六十年代的暴力影片，最后发展到七十年代的揭露政治内幕的影片和表现妇女觉悟运动的影片。美国电影在形式和内容上是一直不断向前发展的。

从六十年代起——即《赫德》（Hud）和《非法赚钱的人》这两部影片的时期，我认为，对电影剧本的影响最为深刻。这时，剧作结构变成了完善的三幕式的结构——电影剧本变得更加精炼和紧凑，风格和手法更视觉化了。

当前，美国好莱坞处于过渡时期。电影制片厂正在实验新的音响系统、新设备、新的视觉技巧和手段，这就迫使电影创作者不得不扩展和改进自己的技艺。电影，象现在的其它艺术形式一样，是在不断演变着。它是科学成就与艺术成就的融合。

于是出现了《第三类接触》。《第三类接触》是一部关于未来的影片。无论从风格、从形式、从手法来看，它都改变了电影的结构，今天就向我们显示了明天的影片是什么样的。

下面再看一下**示例**：



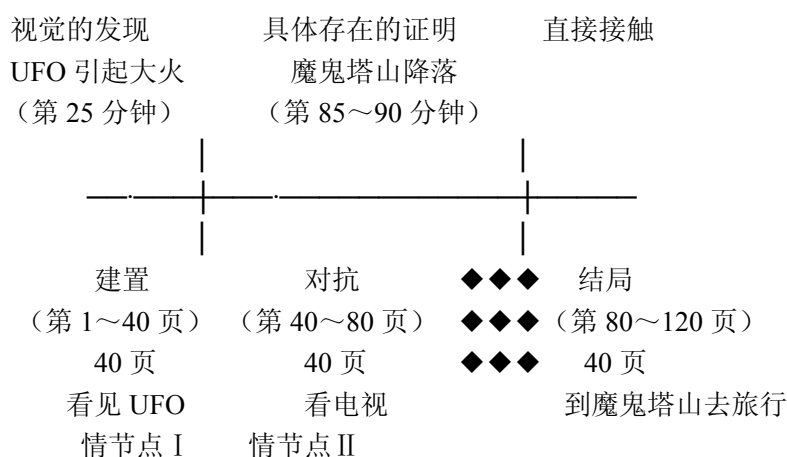
(第 25——27 页) (第 85——90 页)

大约在影片开始后二十五分钟时,出现了一个情节点把第一幕与第二幕联系起来;大约在八十五分钟至九十分钟之间另一个情节点出现了,它导向戏剧性的结局。第一幕约三十页,第二幕约六十页,第三幕约三十页。

《第三类接触》完全符合这个示例,但它更紧凑,更富有视觉表现力,在形式和结构上更偏于插曲式。这部影片的广告声称:第一类接触是对 UFO(飞碟)的**视觉的发现**;第二类接触是一架 UFO 的**具体存在的证明**;第三类接触是与 UFO 的**直接接触**。

从视觉的发现,到具体的存在的证明,到直接的接触。这部影片视觉化地表现了这些内容。第一幕是 UFO 的**视觉的发现**;第二幕是**具体的存在的证明**;第三幕是**直接接触**。

下面是《第三类接触》的示例:



第一幕是 40 页,第二幕是 40 页,第三幕还是 40 页。(实际上,影片全长 135 分钟,而大部分时间是用来表现第二幕结尾的情节点 II 与第三幕的开端之间加上的一段惊险的经历。)②

在影片开始后的第二十五分钟,理查德·德雷福斯正坐在自己的卡车里,停在一个铁路的交叉道口,他突然被一个飞碟发出的耀眼的强光所冲击。这个体验是如此强烈,以致他确实从座位上“飞了起来”。这正好是第一幕结尾的情节点 I。

他莫名其妙地被“吸引”到一条山林边的公路上,他看见一群 UFO 在夜空中飘过。这时,他看见一个“人”拿着个牌子:“停住,友好一些!”这是很美妙的一笔。他试图让妻子相信自己的经历是真的。但她不相信。没有人相信。他又回到山边,等待着。当光辉来到时,一批军用直升机布满了天空。这是第一幕的结尾:视觉发现,它出现在开始后的第四十二分钟。

第二幕是 UFO 的具体存在的证明。在第一幕结尾,理查德·德雷福斯和米林达·迪龙站在一起,我们还看见他们的孩子(卡列·高菲饰)正在搭那座神秘的山的模型,这个山的形象在第二幕中将一直纠缠着他们。

这一幕开始时,德雷福斯把枕头做成那座山的形状,并且很快就被这东西迷住了;接着从 UFO 那里收到了数码,译析出来,是怀俄明州魔鬼塔山的地理座标。当德雷福斯在电视

上看见这座山的时候，他同时正在自己的起居室里搭这座山的模型。这是第二幕的结尾的情节节点Ⅱ。它大概在影片开始后的第七十五至八十五分钟之间发生的。这是他必须去的地方。

他离开妻子和家庭，克服了重重障碍，最后终于到达魔鬼塔山。这正好是第八十五页至第九十页之间的第二幕结尾的情节点。德雷福斯和米林达被军队“抓住了”，但他们设法逃了出来，向那神秘的山奔去。这是结局的开始。

第三幕，直接接触，描述了理查德·德雷福斯和米林达爬上山，来到指定的汇合点。他们渐渐走向那个着陆点。就象生物进化的一个阶段一样，自然“挑选了”优胜的生物。理查德单独一人继续前进。在一种设想得极为精彩的特技所造成的壮丽和奇妙的效果之中[由道格拉斯·杜鲁姆布尔（Douglas Trumbull）所设计]，地球上的人和外星人互相表示敬意，并且用音乐这一宇宙的语言进行精神上的交流。的确，音乐是第七奇迹。

在《第三类接触》的结构中，示例也完全起作用。但它却变成在一个电影的来龙去脉中创造出一个四十分钟的戏剧动作单位：第一幕：**视觉发现**；第二幕：**具体存在的证明**；第三幕：**直接接触**。我认为这种结构在不久将占主要优势，现在正念小学的未来的年轻的电影创作者将会把它付诸于实践。

这一种**形式**就是将来的形式。

了解和掌握关于情节点，是电影剧本写作的基本要求。每一幕结尾的情节点是戏剧动作的环节；它们把一切都串在一起。它们是每一幕的路标、目的地、目标或指定点——是戏剧性动作的链条中的链环。

练习：

去看一部影片。找出第一幕结尾和第二幕结尾的情节点。注意看表，把时间记下来。看一看那个**示例**是否起作用。如果你找不出情节点，那就再看一遍。准得有它们。

你知道自己写的电影剧本中的第一幕结尾与第二幕结尾的情节点吗？

① 原文 **Keyston Cops**，指美国无声电影的闹剧片中的警察。

② 这一部分是示例图中第二幕和第三幕之间的阴影部分。

（本章由鲍玉珩译）

第十章 场面

场面是你剧本中最最重要的因素。在场面里发生某件事情——发生某些特殊的事。它是一个动作的特殊单位——是你讲故事的地方。

良好的场面产生良好的电影。当你想到一部好电影时，你记得的是场面，而不是整部影片。想想《精神病患者》（**Psycho**），你能回想起哪个场面呢？当然是淋浴的场面。那么《卖花生的卡西迪与跳太阳舞的小伙子》、《星球大战》、《公民凯恩》或《卡萨布兰卡》呢？

你在纸上表现场面的方式最终影响着整个剧本。剧本是一个阅读的经验。

场面的目的是**推动故事前进**。

场面根据你的需要可长可短。它可以是长达三页纸的对话场面，也可以短到单个镜头——如一辆汽车在高速公路上飞驰。你想要什么样的场面都行。

故事决定你的场面的长短。只需遵循一个原则，那就是相信你的故事。它会告诉你一切必要的事情。我注意到很多人都喜欢为任何事情订出个规矩来。如果在某个剧本或影片中前三十页里有两个段落、十八个场面的话，那么他们感到自己剧本的前三十页也一定要有两个段落，十八个场面。你不能象为药房画那种打了格子来画的广告那样来写剧本。

这是不起作用的。相信你的故事，它会告诉你一切必要的事情。

我们从两个方面来研究场面：我们要讨论场面的**共性**，即它的**形式**；然后研究场面的**特殊性**。你怎样运用那一场面所包含的各种因素或成份来创作出一个场面。

每个场面都具有两样东西——**地点**和**时间**。

你的场面发生在什么地方？是在一间办公室、一辆汽车里，在海滩上、在山上，还是在城市的拥挤的街道上呢？场面的**场所**是什么？

另一个因素是**时间**。你的场面发生在白天或晚上的什么时间？是早晨、中午，还是深夜？

任何场面都处在特定的**空间**和特定的**时间**中。但你需要做的，就是指明白天还是黑夜。

你的场面发生在什么地方？室内还是室外，或用内景(INT)表示室内的，用外景(EXT)表示室外。于是场面的形式就成为：

“内景·起居室——夜”

或“外景·街上——白天”

地点和时间。在设计和构成一个场面之前，你需要知道这两件事。

如果变换了**时间**或**地点**，那就变成一个新的场面了。

我们在《唐人街》的前十页中看到，寇莱在杰克的办公室里，为他妻子的事而心烦意乱。吉蒂斯给他一杯廉价威士忌酒。他们走出办公室来到接待室。

当他们在尼柯尔森的办公室走到接待室时，这就是一个新场面了。地点改变了。

吉蒂斯被叫进合伙人的办公室，在那里，假墨尔雷太太雇用了他。在合伙人办公室里的场面是一个新场面。它们改变了场面的地点——一个是在吉蒂斯的办公室，另一个在接待室：第三个在合伙人办公室，这是“办公室段落”中的三场面。

如果你的场面发生在一所房子里，你从卧室走进厨房又走到起居室，那就是三个不同的场面。你的场面可以发生在卧室中一对男女之间。他们热烈接吻，然后走到床旁。摄影机摇到窗口，这时黑夜变成白天，然后摇回来拍两个人醒来，这就是一个新场面了。你改变了场面的时间。

如果你的人物在夜间开着车在山路上行驶，而你又要表现他是在不同的地点。那就必须这样来变换场面：“外景·山路——夜”到“外景·更远的山路——夜”。

这是有根据的：新地点的每一个场面或镜头都需要具体地变换**摄影机**位置。每个场面都要求**摄影机**位置有变化，因此要求照明的变化。因为电影摄制组这样庞大，影片拍摄成本这样高昂，大约每分钟需要一万美元。由于劳动力价格的不断上涨，每分钟的成本也在增加，结果是我们要花更多的钱买票。

场面的变换在剧本的发展中是极其重要的。

一切都发生在场面中——是你用活动影像来讲故事的地方。

就象电影剧本一样，场面也是按开端、中段、结尾来构成的。它也可以只表现整体的一部分，比如只表现这一场面的结尾。再说一遍，这没有一定之规——是你在讲故事，因此按你自己的规则。

每个场面至少向读者或观众揭示必要的故事信息的一个因素。它很少提供更多的因素。观众接受的信息是场面的核心或目的。

一般来说，有两类场面：一类是，这里发生了某些视觉性的事情，比如一个动作场面——《星球大战》开场的追逐或《洛奇》的那些拳击场面。另一类是人们之间的对话场面。大多数场面是两者的结合。在对话场面中常有一些动作在进行，而一个动作场面中也常有些对话。一个对话的场面通常约占三页的篇幅。这是三分种的银幕时间。有时更长些，但不多见。《银带》中“流产的”爱情场面长九页。《网络》中有几个场面长达七页。如果你写两个人之间的对话场面，最好不超过三页。你的电影剧本里不容你玩花招、耍小聪明卖弄噱头。如果必要的话，你可以用三分钟讲出你一生的故事。在现代电影剧本中大多数场面只有几页长。

在你的场面的主体中，发生某些特殊的事情——你的**人物**从A点发展到B点，或者是你的故事从A点发展到B点。故事总是向前发展的。甚至“闪回”也是如此。《朱莉亚》、《安妮·霍尔》和《午夜牛郎》的结构都是把闪回作为故事的必要组成部分。闪回是用来扩展观众对故事人物和情境的理解的技巧。从许多方面来说也是一种过时的技巧。制片人、导演兼演员托尼·比尔（Tony Bill）说：“当我在剧本中看到闪回时，我知道这个故事遇到麻烦了。这是初学写作者摆脱困境的简便办法。”你的故事应当由动作而不是由闪回组成。除非你是象沃迪·艾伦在《安妮·霍尔》或阿尔文·萨金特在《朱莉亚》中那样真正创造性地加以应用，否则避开它。

它们使你的素材立即“变成了过去”。

你该怎样着手创作一个场面呢？

首先创作**来龙去脉**，然后决定**内容**。

在场面中发生了什么？场面的目的是什么？为什么要这个场面？它怎样推动故事前进？发生了什么事？

一个演员有时在处理一个场面时是找出他在那里做什么，他在此场面的前后是在哪里。他在场面中的目的是什么？他为什么出现在这个场面里？

作为一个作家，你有责任知道你的人物为什么出现在一个场面中，他们的行动和对话是怎样推动故事进展的。你必须知道你的人物在场面中遇到了什么，还要知道他们在场面**之间**遇到了什么。从星期一下午在办公室到星期四晚饭之间发生了什么？如果你不知道，那还有谁知道呢？

通过创作**来龙去脉**，你决定了戏剧性目的，并且可以一句一句对话、一个一个动作

地构成你的场面。创作出**来龙去脉**，你就确立了内容。

好的，那么你怎么做呢？

首先，你要找出场面内的成分和元素。你在这个场面中表现人物的**职业的生活、个人的生活或私生活**的哪些方面呢？

让我们回到那三个家伙打算抢劫曼哈顿银行的故事。假定我们要写的是我们的人物最后决定去抢银行的场面。至此，他们仅限于纸上谈兵。现在，他们要动手干了，这就是**来龙去脉**，现在轮到**内容**了。

你的场面发生在哪里呢？

是在银行里？家里？酒吧间？汽车里？还是在公园里散步呢？显然它应当是在一个安静、隐蔽的场所，可能是在公路上一辆租来的汽车里。这个场面显然需要这样的地点。这很合适，但是我们也可能运用更富于视觉性的东西。这毕竟是电影。

演员常会以场面的“反衬法”进行表演，也就是说，他们常常不是以显露的态度，而是以不显露的态度来处理这一场面。比如，他们在演“愤怒”的场面时温柔地微笑，把他们的激怒或气恼隐藏在和善的面孔下面。白兰度就擅长此道。

在《银带》中科林·希金斯写了一个场面，是吉尔·克莱伯格和杰尼·威尔德(Gene Wilder)在谈恋爱，他们谈的却是花。这十分美妙。在《上海夫人》(Lady from Shanghai)中有一个爱情场面，是奥逊·威尔斯和丽塔·海华斯(Rita Hayworth)在水族馆里，站在鲨鱼和梭子鱼面前谈情说爱。

当你写一个场面时，设法寻找一种与场面“反衬”的戏剧化方法。

假定我们用夜间一所拥挤的弹子间作为我们抢曼哈顿银行的故事中“作出决定”的场面，我们可以在场面中加进悬念的因素，我们的人物边打弹子边讨论他们抢银行的决定。一名警察走进来，转了一圈。这就增添了戏剧性的紧张感。希区柯克始终是这样做的。在视觉上我们可以从开球开始，然后拉回来，揭示出我们的人物倚着台球桌边谈论着这个勾当。

一旦，**来龙去脉**——即目的、地点和时间——确定了，随之而来的就是**内容**了。

假定我们要写一个断绝关系的场面。那该怎么写呢？

首先，确立这一场面的目的。在这里是要断绝关系。然后找出场面发生的**地点**，以及**时间**，白天还是晚上。它可以发生在汽车里，在散步的时候，在电影院或者在饭馆里。我们就用饭馆吧，这是断绝关系的好地方。

这里是**来龙去脉**。他们相好的时间长吗？有多长？在断绝关系时，往往是一方情愿、另一方不愿意。我们设想他想结束而她不愿意。他又不愿伤害她，想尽可能做得“周全些”，“文明些”。

当然，这总是事与愿违。记得在《一个独身女人》中的分手场面吗？米契尔·摩菲和吉尔·克莱伯格吃午饭，但他无法开口。一直等到饭后他们走在街上，他才按捺不住把话说了出来。

首先，你要找到场面中的成分。在饭馆里有哪些东西可以供我们做戏剧性的应用呢？是

侍者、饭菜、旁桌的人，还是一个老朋友？

场面的内容现在成了来龙去脉的一部分。

他不想伤害她，因此他是肃静而又不自在的。利用那种不自在：顾左右而言它，呆视着远处，望着旁桌的顾客，也可能偶尔听到侍者的几句评语。他是一个脾气古怪的法国人，也可能有些放荡。你必须进行选择。

这种方法使你能驾驭你的故事，而不是让故事驾驭你。作为一名作家，你必须在场面的结构和表现中进行**选择**和承担**责任**。

寻找冲突，制造困难，尽可能多的困难。这能增加紧张性。

你还记得在《安妮·霍尔》的露天饭馆的场面吗？安妮告诉沃迪·艾伦，说她只想和他做个“朋友”而不愿继续他们的关系。他们两人都很不自在。它通过加强喜剧性的弦外之音而给这一场面增添了紧张性：离开饭馆时他撞了好几辆汽车，当着警察的面撕毁了驾驶执照。这是歇斯底里！沃迪·艾伦利用情境来造成最强烈的戏剧性效果。

喜剧就是要创造一个情境，然后让人物对这个情境或相互之间做出动作和反动作。在喜剧中，你不能让你的人物故意去逗笑。他们必须相信自己所做的是，否则就会变得牵强和造作，因此也就不可笑了。

记得马赛罗·马斯特罗亚尼的意大利影片《意大利式离婚》吗？一部经典的喜剧片，它与经典的悲剧只有一线之隔。喜剧和悲剧是一枚钱币的两个面。马斯特罗亚尼娶的那个女人向他提出非常强烈的性要求，使他对付不了。尤其是他又遇到了一个热恋着他的妖娆的年轻表妹。于是他想离婚，但教会却不允许。①这个意大利人怎么办呢？教会唯一认可的结束婚姻的方式就是妻子死掉。可她却健壮如牛。

他决定杀死她。按照意大利的法律，只有妻子的不贞使他能名正言顺地杀死她而不受法律制裁。他必须戴上绿帽子。于是他四出为他的妻子找个情夫。

这就是情境。

经过许许多多滑稽的事。她对他不贞了，于是他的意大利人的荣誉要求他采取行动。他跟踪她和她的情夫来到爱琴海的一个岛上，拿着枪去探寻他们。

人物陷入情境罗网之中，极其认真地扮演他们的角色，结果是最佳的电影喜剧。

沃迪·艾伦总是想出美妙的情境。在《安妮·霍尔》、《睡觉者》和《山姆，再演一遍》里面，他创造了一个个情境，然后让人物对它们作出反应。沃迪·艾伦讲过，在喜剧中“演得滑稽是最糟的事”。

喜剧象正剧一样，取决于“真实情境中的真实人物”。

厄尔·西蒙非常成功地创作了许多处于矛盾的意志中的人物。然后让他们在遇到一个接一个障碍的时候“闪出火花”来。他先建立一个强烈的情境，然后把强有力的、真实可信的人物摆进去。在《告别了的姑娘》中，理查德·德莱福斯从一个朋友那里转租了一套公寓。当他清晨三点冒着倾盆大雨而来占房子时，却发现玛莎·梅林和她的女儿住在那套公寓里。她拒绝搬走，因为“占有，在法律上总是占上风”。

接着是一个接一个语言幽默的场面，他们彼此仇恨，又彼此容忍，最后终于彼此相爱了。

当你着手写一个场面时，先找出这一场面的目的，然后给它地点和时间，然后找出场面内的成分或元素来构成场面并使它运转起来。

《唐人街》中我所喜欢的场景之一就是在玛尔·维斯塔养老院那个段落之后，杰克·尼科尔森和费伊·邓纳维在她家里的那个场面。在此之前的十八小时里，吉蒂斯差一点淹死，两次遭到痛打，鼻子也划破了，丢了一只鞋子，并且一直没有睡觉。他精疲力竭，浑身是伤。

他的鼻子受伤了。他问她是否有双氧水给他洗洗鼻子的伤口。她把带进浴室。当她涂抹他的鼻子时，他注意到她眼睛里有什么东西，是一个浅颜色的斑点。他们的眼光相遇，然

后他倾身去吻她。

下个场面是他们作爱之后了。这个例子充分说明了，当你设计一个场面时应当寻找什么。找到场面内的成分从而使场面运转起来。在这个场面里，它就是浴室里的双氧水。

就象一个段落、动作或完整的剧本一样，每一个场面都具有明确的开端、中段和结尾。但你只需要表现场面的一部分。可以只选开端，或者是中段或结尾。

比如，在“三个家伙抢劫曼哈顿银行”的故事中，你可以从他们玩弹子那个场面的中段开始。这个场面的开端部分包括他们的到来，找球台，练习，然后开始比赛，这些都没有必要去表现。除非你有意要表现它们。而他们离开弹子房的场面结尾也没有必要去表现。

一个场面很少是全部表现出来的。更经常的是表现整体中的片断。威廉·戈尔德曼（William Goldman）（著有《卖花生的卡西迪和跳太阳舞的小伙子》和《总统班底》以及其它剧本）曾指出，他不到最后的时刻是不进入场面的。也就是说是在场面中某一特殊动作行将结束之际才进入。

在《唐人街》的浴室场面中，表现了爱情场面的**开端**，然后就切到床上场面的**结尾**。

作为一个作者，怎样创造一个个场面来推动故事前进，完全在你的掌握之中。你自己决定表现场面中的哪些部分。

科林·希金斯是独特的电影喜剧作者[通过《弄虚作假》(Fool Play)他又成为一名导演]。《哈罗德和摩德》是一个异想天开的喜剧情境——一个二十岁的小伙子和一个八十岁的女人共同建立了一种特殊的关系。《哈罗德与摩德》这部影片的情况是，观众逐渐发现了它，并且多年来它成为美国电影的地下“经典作品”。

在《银带》中，希金斯创作了一个出色的“反衬”的爱情场面。杰尼·威尔德（饰乔治）和吉尔·克莱伯格（饰希利）在餐车上相遇，彼此有好感，就在一起喝醉了。他们决定一起度过一个夜晚。她去弄到一个房间。他去弄香槟酒。这个场面以乔治回到他的车室开始。他喝得满脸通红，充满着期望。

（剧本第 19 页）

内景·夜·走道

乔治在走道里，一面咯咯地窃笑，一面哼哼着：“艾奇逊，托皮卡，圣他菲”，突然在走道的尽端的一个车室里走出一个胖子，他朝乔治走来。乔治停下来紧靠在门上让他走过。让胖子挤过去十分困难，在挤的时候乔治的手扶在门把上。门一下开了，乔治踉跄地倒退摔进

房间里。他转过身来看到一个又胖又丑的**墨西哥妇人**穿着睡衣跪在床前祈祷。她回头看了乔治一眼，然后用激烈的西班牙语惊慌失措地念起祷文来，想借此挡住即将到来的暴行。

乔治缩成一团，边鞠躬边嘟嘟哝哝地赔礼道歉，急急忙忙退回到安全的走道，把身后的门关上。他站了一会儿，定了定神，打个酒隔，然后迈开大步走了。突然又有一个胖子从自己的车室出来，朝乔治走了过来。乔治叹了一口气。但不愿再来刚才那出戏了，于是他离开墨西哥妇人的门。乔治敲了敲第二个门，开门走进去待了一会儿，好让第二个胖子走过去。然后转过身来对着房间里的人。那人是一个衣冠楚楚的高贵绅士。他正在读报，他抬起头来看了看乔治。他是**罗杰·德维罗**。

乔治：“对不起。”

乔治没等回答就笑着迅速关上了门。他继续沿着走道走去。

内景·乔治的车厢走道

乔治来到自己房间的门口，敲门。

希利的声音：“进来”。

乔治走了进去。

内景·乔治的车室

希利果真没有食言，她设法让服务员收起了隔板，使他们两人的房间合成了一个。房间显得很宽敞，并且由于两个长沙发变成了床而富于浪漫的气息。乔治四下打量了一下，微笑。

乔治：“这非常好！”

希利穿着鞋躺在她的床上。她正在向手提录音机里装磁带。

（第 20 页）

希利：“等会儿，我正在安排灯光和找音乐呢，有线广播只供进择古典和流行音乐。这是古典的。”

她按下床边的一个按钮，我们听到柴科夫斯基的《1812》中炮声的结尾。

希利：“这是流行音乐。”

她按下另一个按钮，我们听到盖·朗巴杜演奏的《蠢驴小夜曲》。

乔治：“这算是流行音乐吗？我看我们进入了错误的时代。”

乔治已经脱掉了外衣，解下领带，到洗澡间去拿了条毛巾来包香槟酒。希利把录音机放在床旁，开录音机。

希利：“所以我就一心听这个啦。”

从录音机里我们听到作为“希利的主题”的活泼轻快的爱情歌曲。

乔治：“美极了。”

他从浴室出来挨着她坐在床上。

乔治：“我喜欢这首歌。以后我只要听到它，就会想到你。”

他倾身温柔地吻她的面颊。希利喜欢他这样。

希利：“你做得真好。”

乔治：“谢谢，要点香槟酒吗？”

希利：“好吧。”

乔治着手开一瓶酒。

（第 21 页）

乔治：“我不习惯这个放下了隔板的房间。”

希利：“单个房间都很小……可变起戏法来倒不错。”

乔治：“什么？”

希利：“魔术呀，你玩球的时候，球总在几面墙之间弹来弹去。”

她比划着三个想象中的球。乔治笑着砰地一声打开瓶塞。他把酒斟在玻璃杯里。

乔治：“你经常变戏法？”

希利调皮地说：“我知道什么该上哪儿去，并且知道为什么。”

乔治停下来，看着她的眼睛。她天真地报以回笑，他咧嘴笑了起来。他们都带着异样的感觉咯咯地笑起来。乔治递给她一杯香槟酒。

乔治：“祝你健康。”
希利：“谢谢。”
乔治：“还为我的。”
他倚在床上，两人面对着面。
乔治：“为我们，为铁路上的浪漫生活。”
希利：“为夜间行驶的火车。”
他们呷了一口酒。
希利：“那好，要是把杜鹃花当金莲花来对待，那会怎么样呢？”
乔治向窗口瞥了一眼——他忽然呆住了。

猛然切到新角度

窗外一个尸体猛然撞入画面。他可怕地挂在那里，衣服被一个突出物钩住了。乔治倒抽了一口冷气。火车拉起了尖利的汽笛。

我们可以清楚地看到死人的脸。这是一个留着白山羊胡子的老年绅士。他挨过打，头上挨了一枪，血从他的脸的一边淌下来。

乔治跳下床。那尸体又晃了两下之后就掉下去了。汽笛声停了。一切又恢复平静。

内景·乔治的车室里——另一个角度。

希利什么也没看见，她抬头看乔治。他呆若木鸡地盯着那扇空窗子。

希利：“乔治，怎么了，我真不该提这样的问题。”

乔治：“你看见了吗？那个人。”

乔治打开灯，冲到窗口，往回看下面的车轨。

希利：“什么人？”

乔治：“刚才窗外有个人，头上挨了一枪。”

希利：“什么？”

乔治（非常激动地）：“希利，我不是在开玩笑。一个死人从车顶上掉下来。他的衣服挂住了。我看见了。我该怎么办呢？我得去报告。也许他们会停车。

（第 26 页）

希利：“哎、叹、哎！清醒点！”

她从床上起来抓住他。

希利：“来吧，坐下，你需要喝点香槟酒。”

乔治：“我不是在开玩笑，希利，我看见了。”

希利：“好了，来。”

乔治坐下来。希利给他倒了点香槟酒。乔治一口喝了下去。

乔治：“啊，我真没法相信。”

希利：“我也不信。”

乔治：“可我看见，我真看见了。”

希利：“当然了，你是看到了什么东西。可谁知道那是什么。一张旧报纸，小孩子的风箏，万圣节的假面具。什么都可能。”

乔治：“不，肯定个人，一个死人。他的眼睛清楚极了。”

希利：“比你的头脑还清楚。乔治，是你的幻想。”

乔治：“不，我肯定没有幻想。”

希利：“好了，那你把列车员叫来，把这个故事讲给他听。我们还有一瓶香槟酒呢。”

（第 27 页）

乔治：“他会以为我喝醉了。”

希利：“他怎会想到那儿去了呢？”

乔治：“可是，希利，我看得清清楚楚。”

希利：“过来。”

希利给他拍松了枕头，让他把腿放到床上。乔治擦擦他的额头。

乔治：“哎呀，我觉得晕晕呼呼的。”

希利：“躺下吧。”

乔治叹着气躺倒在床上。希利拾起录音机。刚才乔治把它撞倒时停住了，希利想给它找个安稳的地方。她放音乐（“希利的主题”），并把录音机放在靠窗上面的行李架上。

乔治：“好家伙，如果这就是发酒疯，那我一辈子都戒酒了。”

希利：“脑子经常会开玩笑的，这你知道。松弛下来，把它忘了吧。”

希利关掉灯躺在他身边。他看了她好长时间。

乔治：“这真是首很美的歌。”

希利：“是啊。”

他轻柔地吻着她的嘴唇，然后用非常温存的眼光看着她。

乔治：“你美极了，希利。”

尽管希利已饱经世故，可还是习惯于这种温存。她的眼里涌出了眼泪。

希利：“我也喜欢你。”

他又挪近了些。两个人长时间地热烈地吻着。这是他们第一次表现出他们真诚的需要和彼此的欲望。当这个长吻结束之后他们彼此相视。他们感到彼此之间的感情确实是非同一般的。

乔治：“你肯定我不是在做梦吗？”

希利：“可能咱们都在做梦。”

她倒在他怀里。他如饥似渴地拥抱她。

注意这一场面是怎样组成一个开端、中段和结尾的。这同时也是第一幕结尾的情节点。它找到“一个事件或事故”把我们带进了第二幕。注意这两个人物之间的温情表现得很细腻。在银幕上，威尔德和克莱伯格给这一场面注入了生气，使它成了一段可爱的时刻。

这是一个有效的场面的范例。

练习：

通过创造出一个**来龙去脉**，然后设置**内容**来写出一个场面。找出场面的目的，然后为它选择**地点**和**时间**。找出场面中的成分或元素去创造冲突和规模，并产生戏。要记住，戏就是冲突，要把它找出来。

你的故事总要推向前进，一步一步地，一个场面一个场面地向结局发展。

①天主教的规矩是不允许教徒离婚的。

第十一章 构筑剧本

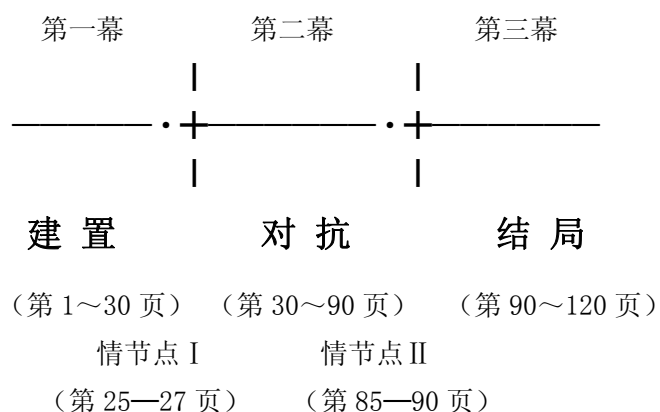
到现在，我们讨论了写电影剧本所需的四个基本组成部分——即结尾、开端、第一幕结尾的情节点 I 和第二幕结尾的情节点 II。这四个东西是你在稿纸上落笔之前必须知道的。

现在我们该讲什么了呢？

如何把上述这些东西集拢起来以构筑成一个电影剧本呢？

你怎样构成一个电影剧本呢？

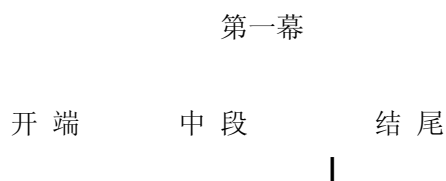
请看一下示例：

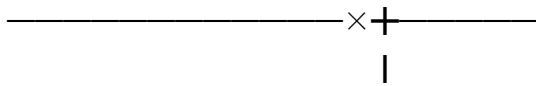


第一幕、第二幕、第三幕。开端、中段和结尾。每一幕都是戏剧性动作的一个**单元**、或**组块**。

请看第一幕：

第一幕从剧本的开端延伸到第一幕结尾的情节点 I。因此，这里有一个**开端**的开端、**开端**的中段和**开端**的结尾。它本身就是一个自我满足的**单元**，一个戏剧性动作的**组块**。它的篇幅约有 30 页，并且大概在 25 页至 27 页之间出现一个**情节点**，一个能钩住动作把它转向另一方向的“事变”或“事件”。在第一幕中发生的戏剧内容称之为“**建置**”。你大概有 30 页的篇幅来**建置**你的故事；从视觉上和戏剧上介绍**主要人物**、提出**戏剧性前提**和**交代情况**。





建 置

(第 1~30 页)

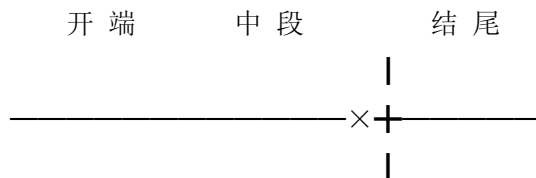
情节点 I

下面是第二幕:

第二幕是剧本的中段。它包括动作的整体部分。它从第二幕的开端发展到第二幕结尾的情节点 II。所以它有一个**中段**的开端、**中段**的中段和**中段**的结尾。

这部分也是戏剧性动作的一个**单元或组块**。它的篇幅约有 60 页, 在第 85 页至 90 页之间出现另一个情节点 II, 它把故事“转向”第三幕。这里的**戏剧内容**是**对抗**。你的人物将遇到种种障碍, 阻止他们达到自己的目标。(一旦你决定了人物的“需求”, 那就为这些需求制造障碍。冲突! 于是你的故事就成为你的人物克服种种障碍来达到其“需求”的过程。)

第 二 幕



对 抗

(第 30~90 页)

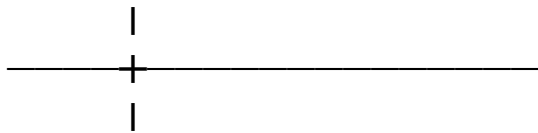
情节点 II

第三幕是剧本的结尾或结局

它和第一幕、第二幕一样, 也有**结尾**的开端、**结尾**的中段和**结尾**的结尾。它的篇幅约有 30 页, 其**戏剧内容**是故事的**结局**。

第 三 幕

开 端 中 段 结 尾



结 局

(第 90~120 页)

在每一幕中，你都是从一幕的开端开始向这一幕结尾的情节点发展。这意味着，每一幕都有一个**方向**，一条从开端到情节点的发展线。而第一幕与第二幕的结尾的那两个情节点是你的目的地；它们就是你在构筑和结构你的电影剧本时，将要去的地方。

你要按单元：第一幕、第二幕和第三幕，来构筑你的电影剧本。

如何构筑你的电影剧本呢？

用 3×5 英寸的卡片。

取一叠 3×5 英寸的卡片。在每张卡片上写上你对每一场景或段落的构思，或者简要地写上说明，以便帮助你的写作。比如说，你要写关于人物在医院里的一个段落。你可以分成若干场景，每个场景用一张卡片：人物**来到**医院；他**或她**在**住院处**登记；医生给他

做检查；做化验；做各种各样的医药检查，如：X 光照相、心电图、脑电图等等，家人或朋友们来探视他；他可能不喜欢同病室的人，医生可能和家属讨论他的病情；他受到特别护理等等。所有这些都可以在每张卡片上用几个字标明出来。每一段说明都可写成一个场景，这些全都纳入标着“医院”的段落之中。

你想用多少卡片都可以：爱德华·安霍尔特(Edward Anhalt)改编《幼狮》(The Young Lions)和《绳套》(Becket)时，每次都用了 52 张卡片去构筑他的剧本。他每包卡片都是这么多。而欧纳斯特·莱曼(Ernest Lehman)在写《西北偏北》(North by Northwest)、《音乐之声》(The Sound of Music)、《家庭计划》(Family Plot)等电影剧本时，按自己的需要，使用了 60 至 100 张卡片。弗兰克·皮尔逊(Frank Pierson)用 12 张卡片写了《三伏天的下午》；他用 12 个基本段落把故事编织起来。再重复一遍，需要用多少卡片去建设你的电影剧本，是没有什么规则的，你想用多少就用多少。你也可以使用不同颜色的卡片：第一幕用蓝色的，第二幕用绿色的；第三幕用黄色的。

你的故事决定你需要用多少卡片。相信你的故事！让**它**告诉你究竟需要多少张卡片，

无论是 12 张、48 张、52 张、80 张、96 张或者 118 张，全没有关系。要相信**你**的故事。

用卡片是极好的方法。你可以用各种方式去安排场面，和重新安排，增加几张，去掉几张。它是简单、方便而有效的方法，它可以使你以最大的灵活性去建设电影剧本。

让我们通过创造每一幕的戏剧性**来龙去脉**着手构筑我们的电影剧本，从而找到**内容**。

还记得物理学的牛顿的运动第三定律吧：“对于每一个作用力，都有一个力量相等和方向相反的反作用力。”这条原则在构筑电影剧本中也起作用。首先，你必须知道你的主要人物的**需求**。他的**需求**是什么呢？在你的电影剧本的总体中，他或她希望达到，取得，满足，或赢得什么呢？一旦你确立了主要人物的需求，你就能针对这些需求去制造障碍。

戏剧就是冲突。

而人物的实质就是动作——动作即是人物。

我们生活在一个作用力与反作用力的世界之中。如果你在驾驶一辆小汽车（动作，有人超车、或在前面阻截你），你怎么办呢（反动作）？通常是咒骂、愤怒地按喇叭、也超他的车，挥舞拳头，小声嘟哝，猛踩油门等！这就是对超车或阻截你的司机的**动作**的一个**反动作**。

动作——反动作，这是宇宙的法则。在电影剧本之中，如果你的人物作出**动作**，而别人或其它物件作出的**反动作**是能引起你的人物再作出一个**反动作**。这样他一般就创作一个新的动作，而这又引起另一个反动作。

人物作出动作，有人做出反动作，动作——反动作，反动作——动作，使你的故事朝着每一幕结尾的情节点发展。

很多新手或者没有经验的剧作家总是让主人公遇到什么事，总是让他们对他们的环境作出**反动作**，而不是根据他们的戏剧性需求去**动作**。人物的实质是**动作**；你的人物必须采取**动作**，而不是**反动作**。

在《秃鹰的三天》中，第一幕建置了罗伯特·雷德福的办公室的例行公事。当他吃完中饭回来，发现其他人全死了。这是第一幕结尾的情节点 I。雷德福对此作出了**反动作**，他打电话报告给中央情报局；他们让他躲开他经常出入的地方，特别是不要回家。他又发现那个没来上班的同事也死在床上。此时他不知道该往哪里去，该相信谁了。他又对这个环境作出了**反动作**。他采取了**这个动作**，他给克里弗·罗伯逊打电话，叫罗伯逊让他的朋友山姆来找他，把他带到总部去。当这一切归于失败时，雷德福又采取**动作**用枪逼着费伊·邓纳维把他带到她的住所去：他想休息一下，理一下思路，找出下一步的动作。

动作是**作出**某件事；而反动作是等待某件事情的发生。

在《艾丽丝不再住在这儿了》之中，艾丽丝在她丈夫死后来加利福尼亚州的蒙特雷，想成为一名歌手以实现她童年的憧憬。为了抚养儿子，她尝试在好几个酒吧里找一个唱歌的工作。可一开始没人给她机会。她变得绝望而沮丧，她希望能够时来运转。她仅仅对自己的

处境——对她周围的情况——作出**反动**作，这就使她变成一个被动的、不那么令人同情的人物。当她真得到了一个唱歌的机会时，那完全不是她所期望的。

不少没有经验的作者让人物遇到一些事——让他们做出**反动**作，而不是采取**动作**。

而人物的实质是**动作**。

你有 30 页的篇幅来建置你的故事，前十页是关键的。在前十页之中，你必须建立**主要人物**，建置戏剧**前提**，并且确立起**环境**。

你知道开端是什么，你也知道这一幕结尾的情节点。它既可以是一个场面，也可以是一个段落；是个“事变”或“事件”。

如果考虑一下，你就不难发现你已用了 5 页到 10 页的篇幅写出了这两个因素。这样你还剩有 20 页左右来完成第一幕。这就算不错，尤其是因为你还没有写出什么东西来呢！

现在你已经做好构筑剧本的准备了。从第一幕开始。

这是一个戏剧动作的完整单元。它从开场戏开始一直到这一幕结尾的情节点 I 结束。

用那些 3×5 英寸的卡片，在每张卡片上写几个说明性的字句。如果这是一个办公室的段落，就写上“办公室”，以及在那里发生的事情：一张写上“发现 25 万美元被贪污了”。另一张卡片写“领导人员的紧急会议”。下一张写“乔作为主要人物出场”。下一张是“新闻界获悉此事”。

再下一张是“乔紧张、坐立不宁”——根据你的需要用大量卡片把“办公室的段落”完整地写出来。

又发生些什么事呢？

再拿一张卡片，写下下一个场面“乔被警察盘问”。

又发生了什么呢？

“乔和家人在家”的场面。另一张卡片写“乔接到个电话，他是嫌疑犯”。

下一张是“乔开车去上班”。再下一张是“乔来到班上，气氛明显地紧张”。

接着又发生了什么呢？

“乔受到警察的进一步盘问。”这里还可加个“新闻界向乔提问”的场面。另一张卡片是“乔的家人知道他是清白的；他们支持他”。下一张卡片是“乔去找律师，看来情况不妙”。

这样一步一步、一个场面又一个场面，一直把你的故事构筑到这一幕结尾的情节点。这就象玩拼图游戏一样。

为这第一幕，你或许要用 8、10、14 或更多的卡片。你指出了向这个情节点发展的戏剧性动作的流程。在搞完第一幕的卡片后，回头看看都写了些什么。逐场地阅览你的卡片，就象洗牌那样。这样做数遍。很快你就有了一个明显的动作流程；你可以改动几个字，使它读起来更顺一些。要熟悉那条故事线。自己向自己讲述故事的第一幕——**建置部分**。

如果发现故事有些漏洞，那就可以再添写几张卡片。卡片是为你所用的。用这些卡片去构成你的故事，从而使你始终明确发展的进程。

当你完成第一幕的卡片之后，按顺序把它们钉在布告牌上或墙上、或者铺在地板之上。跟自己讲述从开端到第一幕结尾的情节点的那段故事。一遍又一遍地反复去做。这样你很快就能把这段故事编进创作过程的结构中去。

然后用同样的办法写第二幕。让这一幕结尾的情节点引导着你。列出你为这一幕安排的所有段落。

请记住第二幕的戏剧**内容是对抗**。你的人物是否以明确的“需求”在故事中发展呢？时刻要记住那些障碍，从而引起戏剧冲突。

当你搞完这些卡片之后，再重复第一幕的那个过程。从第二幕的开端到第二幕结尾的情节点Ⅱ，按顺序把卡片好好看几遍。要发挥自由联想，想出新的主意，记在卡片之上，一遍又一遍地仔细端详。

把它们摆出来，仔细研究。设计你的故事发展过程。看一看它起什么样的作用。别害怕修改什么。我曾经访问过一位电影剪辑师，他告诉我一个重要的创作原则：在故事的前后关系中“**最行不通**”的一些段落正好告诉你应该怎样做才能**行得通**。”

这是电影中的经典规则。很多最佳的电影时刻恰好是偶然得来的，有时一个场面经过尝试而行不通，但是最终会告诉你怎样才能行得通。

不要怕犯错误！

在卡片上要花多长时间呢？

一周左右。我列出这些卡片要花费四天时间。第一幕用整整一天，大约四个小时。第二幕用两天，前半部分用一天，后半部分用一天，第三幕用一天。

然后，我把它们摊在地板上或钉在布告牌上。于是我就准备完毕，可以开始工作了。

我花上几个星期一遍又一遍地研究这些卡片，熟悉故事进程和人物，直到我感到满意为止。这就是说我每天要用二小时到四小时研究卡片。我要一幕接一幕、一场戏接一场戏地仔细研究故事。我把卡片的顺序打乱，在各处试一试，把一个场面从第一幕挪到第二幕，把另一个场面从第二幕挪到第一幕。这种卡片方法极为灵活，你可以随心所欲地去做，而且它切实有效。

卡片系统给你在结构电影剧本时提供了最大限度的灵活性。你要一遍又一遍地研究这些卡片，直到你认为已有准备可以开始写作为止。你怎么知道什么时候该开始写作了呢？你会知道的，这是一种感觉。当你准备好，开始写作时，你就可以开始写。你会感到对故事有了把握；你知道需要去做什么，并且对某些场面开始有了视觉的形象了。

卡片系统是唯一的结构故事的方法吗？

不是的！有好几种方法可行。有些作者只在纸上简单列出一系列场面，给它们编上号：1. 比尔在办公室；2. 比尔与约翰在酒吧间；3. 比尔看见了简；4. 比尔去赴晚会；5. 比尔遇见了简；6. 他们彼此有了好感，决定一起离开。

还有一种方法是写一个**阐述**，关于故事中发生的事情的**叙述梗概**，加上少许对话：一个阐述大约是4页至20页。也有用**提纲**的——特别是电视剧，你用一种较具体的叙述

情节进程来讲述你的故事；对话是提纲的一个基本部分，这样的提纲大约有 28 页至 60 页的篇幅。但大多数**提纲**或**梗概**，都不超过 30 页。你知道为什么吗？

太长了，制片人的嘴唇该读干了。

这是好莱坞的一句老笑话，可是它有很多真理。

不管你使用什么方法，你现在已经有了准备，从用卡片讲故事发展到在稿纸上写故事了。

你从头至尾了解自己的故事。它应该流畅地从开端发展到结尾。你已经明确地记住了进程，因此，你所需要的，就是浏览卡片、闭上眼睛，于是你就会“看见”那个故事在展开。然后，你所要做的，就是把它写下来！

练习：

决定你的开端、结尾和第一幕结尾与第二幕结尾的两个情节点。取一些 3×5 英寸的卡片，也可以用不同颜色的卡片，从你的电影剧本的开端部分开始，进行自由联想。不论你对一个场面想到什么，全写在卡片上，一直朝着这一幕结尾的情节点发展。

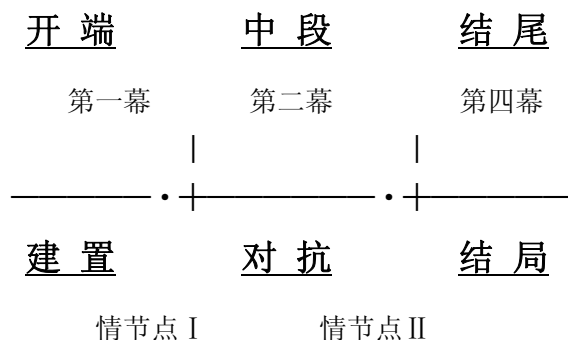
用它作实验。卡片是为你服务的——要找出自己的方法，让卡片为你的故事发挥作用。你也许想写一个**梗概**或**提纲**，不妨试试。

（本章由鲍玉珩、钟大丰合译）

第十二章 写电影剧本

写作的最难之处在于知道要写什么。

让我们回顾一下我们的起点。下面是那个示例：



我们讨论过**主题**——如三个家伙抢劫曼哈顿银行；并且把它分成**动作**和**人物**。我们谈过如何选择一个**主要人物**，和两个**重要人物**，把他们的动作导向抢劫银行。我们谈过

选择**结尾**和**开端**,以及第一幕结尾与第二幕结尾的**情节点**等。我们还谈过使用 3×5 英寸的卡片**构成电影剧本**以及如何熟悉故事的**方向**。

看一下**示例**: 我们知道要写些什么!

我们完成了适用于一般写作,并且特别适用于电影剧本的准备工作的形式,这就是形式与结构。现在你已经能够选择你故事中适合于电影剧本形式的**示例**的诸因素。换句话说,你已知道写**什么**;现在你要做的就是,把它们写下来。

写电影剧本的确是一件令人惊异,几乎带有神秘色彩的现象。你有时会下笔如神;有时也会笔涩才尽、陷入混乱、犹疑不决。有时它会很成功,有时又会失败;谁能知道是怎么回事和为什么呢。写作是个创造过程;它不容分析,它是魔术,它是神妙的现象。

尽管有史以来,多少人谈过和写过创作经验谈,但写作归根结底还是这样一件事——它是你自己的、个人的经历。绝不是别人的事情。

很多人对一部影片的创作做出了贡献,但剧作家是唯一的一个需要坐下来,面对着空白稿纸的人。

写作是一件艰难的工作,是日复一日的差事,要成天累月地面对着稿纸本或打字机,一字一句地在纸上写。你必须投入时间。

在写作之前,你必须**找到**写作的时间。

一天之中你需要几个小时进行写作呢?

这由你自己决定。我是一天工作四小时,一星期五天。约翰·米留斯一天写一小时,一星期七天,每天从下午五点到六点。斯特琳·西利芬特(Stirling Silliphant)——《摩天大楼大火记》(The Towering Inferno)的编剧,有时一天要写上十二个小时。而保罗·施雷德有时花几个月的时间打腹稿,向人们讲这个故事,直到他完全**了解**它了;然后他“跳进去”,用大约两个星期把它**写**出来,此后,再花费几个星期进行修改和定稿。

你一天需要二至三小时来写电影剧本。

看一下你的日程表。详查你的时间。如果你是全日工作,或者成天照料家务,那你的时间就有限。你需要找出写作的最佳时间。你是那种早晨工作效率最好的人吗?或者是要到午后头脑才能清醒和活跃吗?深夜也许是最好的时间。你应该弄清楚。

你可以早起,在上班之前写上几个小时;也可以在下班以后,松弛一下,然后写几个小时。你也许愿意在夜间工作,比如说,夜间 10 点到 11 点;或许你能早睡早起,清晨 4 时就起来写。如果你是个家庭主妇,有家需要照料,你可能希望大家出去工作时再动笔写,或是上午或是下午。你自己去判断在什么时间,白天还是晚上,能有两、三个小时单独工作。

这几个小时是要保证的。没有电话,没有朋友来喝咖啡、闲聊天,不干家务活,别让你丈夫(妻子)、爱人或儿女来打扰你。你需要两、三个小时单独工作,不受任何干扰。

也许需要费些时间你才能找到“合适”的时间。这没有什么关系。试一下，要弄清楚这是否是你最佳的工作时间。

写作是件日复一日的差事。你要逐个镜头、逐个场景、逐页、逐日地写你的电影剧本。给自己定下目标。一天写三页是合理的和切实可行的，这大约是一天近一千字。如果你的电影剧本有120页的篇幅，每天三页、一星期工作五天。那么，完成第一稿需要多少时日呢？

四十个工作日。如果一周工作五天，那么你大约要用六周就能写出第一稿。一旦写起来了，你可能有时一天写十页，有时写六页等等。反正要保证一天写三页或三页以上。

如果你已经结婚，或者正在谈恋爱，那就有些困难了——因为你需要一些空间和单独工作的时间，同时也需要支持和鼓励。

家庭主妇通常比其他人的困难更大。丈夫和儿女们不太理解或者不支持。不管你解释多少遍说你“正在写作”，都没有用。向你提出的各种要求让你很难置之不理。我的很多已婚的女学生都谈到丈夫威胁说要离开她们，除非她们放弃写作；她们的儿女也变成了“小野兽”。丈夫和儿女们知道他们的日常家庭生活受到了干扰，他们不愿意，他们往往，当然不是故意的，会结成一伙来反对“妈妈”，因为她要求有一点时间、空间和自由。其实要求也不多。这是个棘手的问题，内疚感、愤怒或者挫折都会妨碍你；如果你不注意，那你很容易会成为自己感情的牺牲品。

当你专心写作时，虽然你在外部很接近你所爱的人们，但你的思想和注意力是在千里之外了。你的家庭不关心或不理解此时你的剧中人物正处于一种高度的戏剧性情境之中；但你绝不能分心去干一些诸如：做小吃、做饭、洗衣服和买东西之类的日常家务。

别期望什么。如果你和你所爱的人处在这样一种关系之中，即使他们告诉你，他们理解和支持你，但是实际上他们是不会这样做的——不会真正这样做的。这并不是因为他们不愿意支持你，而是因为他们不理解写作的经验。

当你需要些时间来写电影剧本时，不必感到“内疚”。如果当你着手写作时就预料到你的妻子（丈夫）或爱人会“生气”或“不理解”，那么当事情当真发生的时候，你也不会心烦意乱。**如果**你确实心烦意乱了，那么当你写作时，你必须“有几手准备”，要估计到这是个“艰难的时刻”，这样，当这些事情真的发生的话，也不会受影响了。

这里对所有的丈夫、妻子、爱人、朋友和儿女们进一言：如果你们的妻子（丈夫）、爱人或父（母）正在写作一个电影剧本时，他们需要你们的爱与支持。

给他们机会让他们实现一下探索写作电影剧本的愿望。当他们在进行写作时，大约在三至六个月左右的时间内，他们会情绪低沉、烦躁易怒、全神贯注和疏远冷漠等。你的日常生活会受到干扰，你会讨厌这种情况的。它会使你感到很不舒服。

你愿意给他们时间、空间和机会让他们去写自己想要写的东西吗？你的爱是否足以使你支持他们进行创作呢，哪怕它干扰了你的生活？

如果回答是“否”，那就交换一下意见，找出个折衷的办法，两方面全不受损害，最后还可以互相支持。写作是一个人单独埋头苦干的工作。对于另一个人和其他有关系的人来说，这就成了一种共同的经验。

制定个写作日程表：上午 10 点 30 分至 12 点，或是晚上 8 点至 10 点，或者晚 9 时至深夜。有了日程表，遵守纪律的“问题”就容易掌握了。

决定下一周内你需要用多少天来写作。如果你全日工作、上学，或者已结婚或正在谈恋爱，你可不能指望一星期只用一、二天就能写出个电影剧本来。人的创造精力就会这样丧失掉的。你必须集中精力，全神贯注地写你的剧本。你需要一星期内至少有四天的写作时间。

制定好写作日程表之后，你就可以工作了，在一个美好的日子里 坐下来着手动笔。

出现的第一件事是什么呢？

阻力！不错，正是它。

当你写完：淡入：外景：街道——白天之后，突然一种不可思议的“愿望”促使你要削铅笔，或收拾工作面等，你会找出一个**理由或借口**不去写作。这就是阻力。

写作是一个体验的过程，是一个学习的过程，它需要写作的技巧与协调的能力，就象学骑自行车、游泳、舞蹈或打网球一样。

没有人被扔进水里就学会游泳的。你先得学会浮水不被水淹，然后不断使自己的姿势完善，这样才能学会游泳。你只能从游泳中学会游泳。你练习得越多，越游得好。

写作也是一样。你会经历某种阻力。这种阻力以各种方式出现，在大多数情况下我们甚至意识不到它的发生。

例如：当你第一次坐下来开始写作时，你可能想去擦拭冰箱，或者拖洗厨房地板。你也许想找点什么活儿干，换换床单，驾车兜个风儿，吃点东西等等。有人出去买了 500 美元的衣服，而他根本不需要这些衣服。或许有人无缘无故地跟别人发脾气，不耐烦和瞎嚷嚷。

这就是各种各样的阻力。

我最常遇到的阻力是：我坐下来动笔写时，会突然蹦出**另一个**剧本的念头。甚至是个**非常好的**念头，这个念头是那么新颖，令人如此兴奋，以至使你开始考虑该为“这个”电影剧本写些什么东西。你当真会这样想的。

有时你会想到两、三个好主意。经常会是这样的。它也许是个极好的主意，但它却是一种阻力的形式。如果它真是个好主意的话，它就能保住的。你只要简单地写上一、两页把它保存起来就行了。如果你决定追求这个“新”的念头，而放弃原来的方案，你会发现，还会再出现类似的情况——当你真坐下来写的时候，又蹦出个**另一个“新”**的念头，如此反复不已。它是个阻力，一种思想上的开小差，一种逃避写作的方式。

我们全都是这样的。在编造出各种理由和借口不去写作这方面，我们是大师。这是创作过程中的“障碍”。

你怎样去对付它呢？

很简单。你如果知道会发生这样的事，那在它发生时，承认它就罢了。当你擦拭冰箱，削铅笔或吃东西的时候，应该意识到你正在做什么。体验一下阻力！这不是什么大不了的事情。千万别泄气，别内疚，更不要自责。只要承认它们是阻力——你马上会掉过头去干正事。

不要**假装没有发生**这样的事。它们确实发生了！一旦你对付了阻力，你就可以准备动笔写作了。

前十页是最困难的。你的写作变得越来越别扭，也可能非常差。这没关系。有一些人不知道怎样对付这个局面；他们会冒然决定自己写得很不好。然后就此住笔，并且认为自己的决定正确，理由充足，因为他们“知道自己不能写作”。

实际上写作是一个协调的学习过程，你越写得越多，它就变得越容易。

在一开始，你写的对话可能不太妥当。

请记住，对话是人物的一种功能。让我们察看一下对话的目的。它：

- 推动故事向前发展；
- 向读者传达事实和信息；
- 揭示人物；
- 建立人物之间的关系；
- 使你的人物显得真实和自然；
- 揭示故事和人物的各种冲突；
- 揭示人物的情绪状态；
- 对动作进行评价。

你的初次尝试可能会十分矫揉造作，尽是陈词滥调或者是支离破碎和牵强附会。写对话象学游泳一样，也需要扑腾一番，但是你越写得越多，就越容易。

常常要写到第 25 到 50 页之间，你的人物才能和你交谈。他们**确实**会开始和你谈话的。

所以不必为对话担心。径直写下去。对话终究是可以改好的。

那些想寻找“灵感”来指导自己写作的人是找不到它的。灵感是霎那间的事，它发生在几分钟，顶多几个小时之内；可一个电影剧本是几个星期或几个月的工作。如果你花上 100 天写一个电影剧本，而其中有 10 天获得“灵感”那真该算是幸运的事了。要想让 100 天或者 25 天始终有“灵感”，没有那么回事！你们可能听说过，但是实际上，它不过是水中捞月——你是在追求梦幻。

“但是”——你会说。

但是什么？

写作是日复一日的劳动，一天要两、三个小时，一星期三、四天，一天三页，一星期要写 10 页。一个镜头接一个镜头，一个场面接一个场面，一页接一页，一个段落接一个段落，一幕接一幕地写下去。

当你进入了**那个示例**之中，你就没法**看见那个示例**了。

卡片系统可以成为你的地图和向导：情节点是你途中的检查站，是你进入荒漠征途前的最后一次加油的机会；而结尾，则是你的目的地。卡片系统的好处在于你可以忘掉它们。卡片已完成了它们的目的。当你坐在打字机或稿纸前面时，你会突然“发现”一个更好的场面，或者以前没有想到过的新场景。那你就用上这个新的。

如果你想删去一些场景或增加一些场景，这一点也没有关系，照你想的做就是了。你的创作思想已经吸收了这些卡片，因此你可以删去一些场景，但依然保持你故事的**方向**。

当你做卡片时，你就是做卡片。当你写作时，你就是写作。不要那样囿于卡片。让它们当你的向导，你不能当它们的奴隶。如果在打字机前，你感到一个灵感充沛的时刻，它给予你一个更好，更流畅的故事，那就把它写下来。

坚持写作。日复一日、一页复一页。而在这个写作过程中，你会发现一些有关你自己的事情，而这是你所不了解的。例如：如果你写到你过去遇见的一些事，你可能重新体验那过去的感情和情绪。你会变得“疯疯颠颠”的，焦躁不安，并且每一天都象生活在一种情绪的轮车上。别担心，坚持写下去！

在写电影剧本初稿时，你要经历三个阶段。

第一阶段，是把字“写在纸上”的阶段。这时你把一切都写下来。如果你犹豫不决，不知是否应该把某一场面写下来时，那就写下来。如果犹豫不决，那就写。这是一条规律。如果你开始自我检查，那你很可能写成一个只有 90 页的剧本，那太少了。于是你不得不在紧凑的结构中硬加上一些场景来把它拉长，这是很困难的。从已经结构得很好的电影剧本中删去一些场面要比增添一些场面容易得多。

让你的故事一直向前发展。如果你每写好一个场面，就回过头去修改加工，把它搞“正了”，那当你写到 60 页左右时就没了的可写了。最后只好把它束之高阁。我认识不少作家就是试图这样来写初稿，而结果没能完成。你需要做的任何重大修改，都留待第二稿上。

有时，你不知道如何开始一个场面，或者接着该写什么。你知道卡片上的这个场景，但是不知道如何从视觉上表现出来。

那就问一下自己“接着要发生什么事情”？你就会得到一个答案。它往往是掠过你头脑中的**第一个想法**。抓住它，马上写下来。我把这称之为“创作的攫获”，因为你要迅速地把它抓住，并且把它写下来。

很多时候，你总想把这第一种想法加以改进。如果你最初想把一个场面写成在高速公路上飞驰的小汽车里，然后你决定把它改为在乡间的散步，或在海滩上的散步；结果你就丧失了一定的创作能量。如果总是这样搞的话，你的剧本就会反映出一种“人为的”、“极不自然”的性质。它不会灵验的。

支配你写作的只有一条规则：问题不在于写得是“好”是“坏”，而在于它是否灵验。你的场面灵验吗？如果灵验，那就写下来，不管他人讲些什么。

如果灵验，就用它。如果行不通，就别用它。

如果你不知道怎样开始或结束一个场面，那就自由联想。让你的思想畅游一番。问一下自己，什么是进入这一场面的最好方式。要相信自己，你会找到答案的。

如果你创造了一个难题，你应该为那个问题找到解决方案的。你所要做的就是把它找出来。

一个电影剧本中的问题，总是能得到解决的。如果你能创造它，你就能解决它。如果你束手无策，那就回到你的人物之中去，看一下人物的传记，问一下你的人物，当 he 或她处在此种情境之中时，会怎么样做。你会得到一个答案的。这也许要花费一分钟、一小时、一天、

几天甚至一星期，但是你总能得到答案，可能在你几乎意料不到的时刻，在最不寻常的地方，它冒了出来。只要不断地反问自己“为了解决这个问题，我需要做些什么？”要经常反复地思考它，特别是在临睡之前。脑子里想着它，你总会得到答案的。

写作就是一种向自己提出问题，并且找到答案的能力。

有时，你进入了一个场景，却不知道应向哪儿发展，或者不知道怎样使它有效用。你已经知道**来龙去脉**，但是不知道**具体内容**。这时，你就把这一场面从五个不同角度写上五遍。而从这些尝试中，你会找到一条线索，得到一把钥匙去获得你所寻找的东西。

你用这条线索作为依靠思想去重写这个场面，这样你终于能创造出一种富有动势和油然而生的东西。你必须自找出路。

要相信自己！

在第 80 页至 90 页之间，故事的结局就开始形成，而且你会发现这个电影剧本实际上是自己在写了。你就象一个**媒介**，只是在花时间完成那个剧本。你用不着干什么事，它自己在写。

这种方法在改编小说时适用吗？

适用的。

当你把一本书或一部小说改编成电影剧本时，你必须把它看成以其他素材为基础的**首创**的电影剧本。你不能逐字逐句地改编一本小说，让它产生效用。弗朗西斯科·福特·科波拉从改编 F·斯考特·费兹格拉德的《伟大的盖茨比》（The Great Gatsby）中获得了教训。科波拉——《巴顿将军》（Patton）、《教父》、《现代启示录》（Apocalypse Now）的创作者——可称是好莱坞最引人注目和精力充沛的编剧兼导演之一了。在改编《伟大的盖茨比》时，他写的剧本绝对忠实于原小说。结果是视觉上极其辉煌的一次失败。从戏剧性来说，它毫不灵验。

这就是苹果与桔子的问题。

当你把某一本书改编成电影剧本时，你所需要的就是使用其中的主要人物、情境，以及故事的一部分而不是全部。你可以增添一些新的人物，去掉一些人物，创造一些新的事变或事件，也许要打乱原书的整个结构。阿利汶·萨金特在《朱莉亚》中，是从莉莲·海尔曼（Lillian Hellman）的“自白”中的一个插曲中创作出一部完整的影片来的。

写电影剧本就是写电影剧本。这里没有捷径。

你也许要花上六至八个星期，才能把你的第一稿完全“写下来”。这时你就有了准备可以进入写第一稿的第二阶段——即对你所写的东西作一次冷静、严厉而客观的检查。

这是电影剧本写作中的最机械、最没有灵气的阶段。你可能要把一个长达 180—200 页的初稿压缩到 130—140 页。你要删去一些场面、增加一些新的，重写一些，为了把这个电影剧本写成有效的形式，你需要做任何必要的更改。完成这项工作大概要用上三个星期左右的时间。当你完成后，你就要有准备地进入第一稿的第三阶段。在这个阶段你要检查一遍你所写的东西，真正把故事写出来。你要进行加工，突出重点，进行润色，或重写一些，让它

更精炼一些，使它活起来。这时你已经摆脱那个示例，因此你可以看清需要怎样来加以改进。在这个阶段，有时一场戏需要写上十来遍，才能写好。

总会有一、两个场面不能达到你所追求的那种效果，不管你改写多少遍。你知道这些场面不会起作用，但读者是不会知道的。他们只读故事和看效果，而忽略具体的细节。我就一向用 40 分钟读一个剧本，在脑海中看，而不是从文学风格或内容的角度去读它。不要为了——一、两个你明知不起作用的场面担心。就让它们保持这个样子。

你发现当你要把剧本压缩到一个有效的篇幅时，你不得不砍掉一些你**最喜欢的**——你认为最聪慧、机智、最有光彩的动作和对话时刻的场面。你想竭力保住它们——它们毕竟是你**最佳的写作**——但是从长远来看，你必须从剧本的最佳效果来考虑。我有一个“最佳场面”的卷宗，专门存放我自己写的“最佳”之作。但是，为了使剧本更为紧凑，我不得不砍掉它们。

写电影剧本，你必须学会忍痛割爱。有时，你必须把那些明明是你写得最好的东西砍掉；因为如果它们不起效用，那就是不起效用。如果你的那些场面特别突出，而且又引人注目，那么它们就可能阻碍动作的流程。只有那些突出、而又起作用的场面才会令人难忘。每部好影片都有一个或两个场面是观众始终记得的。因为这些场面是在整个故事的戏剧性关系之中起作用的。它们也会变成一种商标，后来一下子就会被人认出来。在《焦虑》(High Anxiety)这部影片中，迈尔·布鲁克斯就借希区柯克的一些著名的场面搞出了一部电影。作为一个读者，我时常可以发现一些电影历史中的“著名场面”的变奏，这一般是不起作用的。

如果你对那“精选”的场面是否起效用没有把握，那它们大概是不会起作用的。如果你必须对它加以考虑，或者产生了疑问，这就意味着它不起作用。你会知道一个场面是否起效用的。要相信自己。

坚持写，日复一日，一页复一页地写。写得越多，就越感到容易。当你几乎要完成时，也许在最后的 10 页—15 页，你会发现你在“拖拉”。你也许会用四天时间才写一个场面，或一页稿纸，并且感到疲倦和无精打采。这是一种自然现象：你就是不想结束，不想完成它。

别管它。只要知道，你在“拖”就行了，让它去。总有一天，你会写下：“淡出·剧终”——你已经完了！

它全部完成了。

该是庆贺和轻松的时候了。当它结束后，你会体验到种种情绪反应。首先，是满意和松了一口气。几天之后，你会感到消沉、压抑，不知该怎样打发时间了。你可能会贪睡，浑身没有劲儿。我把这称之为：“产后郁闷”时期。这就象生孩子一样，你花费相当长的时间致力于某件事，它成了你身体的一部分，它使你一早就醒过来，夜里睡不着，现在一切全都过去了。所以消沉和郁闷是自然的。但是，一件事情的结束总是另一件事情的开始。这不就是开端和结尾吗？

上面就是写作电影剧本的全部体验。

(本章由鲍玉珩译)

第十三章 剧本的形式

我在活动电影公司主管剧本部门的时候，平均每天看三个剧本。我从第一段就能说出它是专业作者还是业余作者写的。大量远景、近景和关于变焦距、摇、移动摄影等摄影机角度方面的指示马上暴露出作者是个还不知道自己在干些什么的新手。

作为一个读稿者，我总是找借口不去读剧本。所以当我遇到过多的摄影机运用的指示这类毛病时，我就用它作借口我不必读上十页。在好莱坞，没有读稿者的帮助，你就休想把剧本卖出去。

千万别给读稿者以口实来不读你的剧本。

这就是剧本形式的问题。什么样的专业剧本，什么样的不是。

看来每个人都对剧本的形式有某些错误的概念。有人讲，只要写剧本，你就必须按摄影机角度来写；你要问为什么，他们就含糊其辞地说什么“导演就知道拍什么啦！”他们发明了一种“摄影机角度来写”的不厌其烦而又毫无意义的做法。

这可行不通。

剧本的形式是简单的。实际上它简单到大多数人都试图把它弄得复杂些。诺贝尔奖金获得者、加利福尼亚州技术研究所的物理学家理查德·费恩曼曾谈到：“自然的法则是如此简单，以至于我们必须提到科学思想的复杂性的高度上去认识他们。”每一个动作都有相应的反动作。还有什么能比这更简单呢。

司考特·费兹格拉德就是一个典范。他可能是二十世纪最有禀赋的美国小说家，他曾到好莱坞来写电影剧本。他失败得极惨。他就是试图“学会”用摄影机角度和错综复杂的电影技术来写，他让这些东妨碍了他的剧本写作方式。他写出来的剧本没有一个不是后来又经过大量改写的。他仅有的一个成功的电影剧作却没有完成。这是在三十年代为琼·克劳馥（Joan Crawford）写的《失节》（Infidelity）。这是个很美的剧本，其格局就象一首视觉的赋格曲，但第三幕没有完成。它只能躺在制片厂的保险柜里，蒙上一层灰尘。

许多想写电影剧本的人都有点象司考特·费兹格拉德。

电影剧作者**没有责任**用摄影机角度和细致的镜头术语来写作。这不是剧作者的任务。

剧作者用不着告诉导演拍什么和怎样拍。如果你具体写明每个场面该怎样拍，导演就可能把剧本扔掉。这是合情合理的。

剧作者的工作是写剧本。导演的工作是把剧本拍成影片，把纸上的字变成影片上的形象。摄影师的作用是决定场面的照明和摄影机的位置，从而以电影化的方式抓住故事。

我曾到过《归家》（由简·方达、乔恩·沃伊特和布鲁斯·邓恩主演）的拍摄现场。导演哈尔·阿希贝（Hal Ashby）正在给简·方达和佩内洛普·米尔福特（Penelope Milford）排一场戏。摄影师哈斯凯尔·威克斯勒（Haskell Wexler）正在安排摄影机位置。

工作情况是这样的。哈尔·阿希贝与简·方达和佩内洛普·米尔福特坐在一个角落里，重温这个场面的来龙去脉。哈斯凯尔·威克斯勒在指挥摄制组人员布光。阿希贝、方达和卡尔福特开始研究表演区。方达在说这句话时开始走动，潘尼在这个茬口上场，穿过场面走到床边，打开电视机等等。一旦表演区确定后，哈斯凯尔就从“目镜”中跟随他们，设计第一个摄影机角度。当阿希贝和方达、米尔福特排练完毕以后，哈斯凯尔就告诉阿希贝他想把

摄影机摆在什么地方。阿希贝同意。他们就架起摄影机。让演员们在场面中走一遍，经过几次排演，做些小调整，于是就可以开拍了。

这就是拍电影的方法。电影是合作的媒介。人们一起工作，共同创作一部影片。不要担心摄影机角度。在写场景时别总想着去说明那个摆在摄影升降机上带 50 毫米镜头的潘纳维申 70 型摄影机的复杂运动。

在二十年代和三十年代，曾有一个时期导演的工作只是导演演员，给摄影师提供摄影机角度的的是编剧。可现在不是这样了。这不是你份内的事。

你的工作是逐场地，逐个镜头地写剧本。

什么是镜头（shot）？

镜头就是摄影机所看到的东西。

场面是由镜头组成的。是单个镜头，还是一组镜头，无论多少，还是什么样的镜头，这都无关紧要。镜头有各种各样的。你可以写一个描绘性的场面，如“太阳从山后升起”。而导演可以用一个、三个、五个或者十个各种不同的镜头，从视觉上来获得“太阳从山后升起”的感觉。

场面是用**主镜头**（master shot）或若干**局部镜头**（specifie shot）写成的。主镜头覆盖一个**总的地区**，如一个房间、一条街道、一个休息厅等。局部镜头专拍房间的**某一部分**，如房门、或某一条街道上的某一商店的门前或某一座建筑物。《银带》和《唐人街》的剧本都是用主镜头形式来表现的。在《网络》里，局部镜头和主镜头都用上了。如果你要用主镜头写一个对话场面，你只需要写上“内景·饭馆·夜景”，并且直接让人物讲话就行了，用不着写摄影机或镜头。

你可以按需要写成总的或局部的。一个场面可以是一个镜头——一辆汽车沿街道急驰，也可以是两个人在街角争吵的一组镜头。

镜头就是摄影机所看到的**东西**。

我们再来看剧本的形式。

（1）外景·亚利桑那沙漠·日景

（2）灼热的骄阳照在大地上，一望无际的荒漠。远处，一辆吉普车穿过原野，卷起一团尘雾。

（3）运动摄影

吉普车在艾灌丛和仙人掌中急驰。

(4) **内景·吉普车内——主要表现乔·查科**

(5) 乔莽撞地开着车。**吉尔**坐在他身边。她是个媚人的二十岁姑娘。

(6) **吉尔**

(7) (喊着)

(8) 有多远呀?

乔

大概两个小时吧，你怎么样?

(9) 吉尔疲倦地微笑着。

吉尔

我能坚持到。

(10) 忽然，马达**突突作响**，他们担心地相互望着。

(11) **切至：**

简单，正规!

这是一个正确的、当代的、专业的电影剧本形式。这种形式只有很少几条规则，下面我们把要点举出来。

第一行(1)，是一般的或具体的故事发生地点。我们是在室外，外景，是在亚利桑那沙漠的某地，时间是日景。

第二行(2)，空两行后。全部空一格，介绍人物，地点和动作。对人物和地点的介绍，只应用很少几行。

第三行(3)，空两行，“运动摄影”这个一般的术语是指摄影机焦点的变化。(这**不**是对摄影的指示，只是建议。)

第四行(4)，空两行。从吉普车外转到车内。我们的焦点对准乔·查科这个人物。

第五行(5)，新出现的人物要用黑体字。

第六行(6)，说话者的名字用黑体字，并且居中。

第七行(7)，场景说明要另起一行，写在说话者下面的括号内。切忌滥用。只能在最需要的时候用。

第八行(8)，对话要居中。两边均空格，不与上下的叙述部分混在一起。不同人物的对话都另起一行。

第九行（9），场景说明还包括这个场面中人物做些什么，是做出反应，还是沉默或其它。

第十行（10），音响效果和音乐效果要用黑体字。效果声不要写得太多。电影制作的最后一步就是把影片交给音乐和音响效果的剪辑师。画面已经“固定了”。这就是说画面不能再改动了。剪辑师要从剧本中寻找音乐和音响效果的提示。通过黑体字的音乐或音响效果参考，你能对他们有所帮助。

电影包括两个系统：**画面**——是我们看到的，**声音**是我们听到的。画面部分是在处理声音之**前**完成的，然后把两者同步合成。这是一个又长又复杂的加工过程。

第十一行（11），如果你要标明一个场面的结束可以写“切至：”或“化至：”（“化”是把两个画面相叠，一个淡出的同时另一个淡入）、或“淡出”。（一般是渐隐到黑。应当指出，象“淡入”、“淡出”或“化”之类光学效果应由拍片的导演或剪辑师做出决定，它不该是剧作家的决定。）

这些就是电影剧本的基本形式的一切，很简单。对于大多数想写电影剧本的人来说，这是一种新的形式。你要花点时间去“学会”它。别怕犯错误。掌握它要有个过程。你写得越多就越得心应手。有时我让学生写（或打字）上十页纸的剧本，仅仅是为了让他找到这种形式的“感觉”。

我曾有个学生，是哥伦比亚广播公司的电视记者。他想写个电影剧本，但拒绝学会这种形式。他按新闻故事那样来写剧本，甚至用新闻稿纸。当我提醒他注意时，他说等写完初稿后再改过来。他解释说，这是他写东西的方式，用别的格式写起来不顺手。其实他并不想改过来。结果，他始终没能完成这个电影剧本。

如果你要写电影剧本，那就按正规写。从一开始就要按电影剧本的形式写。这是对你的忠告。

摄影机 CAMERA 一词在现代电影剧本中是很少用的。如果你写 120 页长的剧本，那么，提及摄影机的地方只能有很少几处。可能十处。人们会说：“但是，如果你不用摄影机一词，而镜头是摄影机所看到的東西，那你怎么写镜头说明呢？”

规则就是：**找出你的镜头中的主体。**

摄影机或在你前额正中的那只眼睛看到了什么？在每个镜头的画面中发生了什么事情？

如果比尔走出公寓，向汽车走去，那么这个镜头的主体是什么呢？

是比尔，还是公寓或汽车呢？

比尔是镜头的主体。

如果比尔进入汽车，沿街出去。那什么是镜头的主体呢？是比尔，还是汽车或街道呢。

汽车是镜头的主体。除非你想让这一场面发生在汽车里面：内景·汽车·日景，运动或不运动的摄影。

一旦决定了镜头的主体，你就可以叙述镜头内发生的视觉动作。

我列举出在电影剧本中代替摄影机一词的一些术语。如果你拿不定主意是否要用摄影机一词的话，**那就别用**。找出别的词来代替。这些在镜头说明中的一般用语能使你的剧本写得更简单、有成效和富于视觉性。

电影术语 (screenplay terms)

(用以代替摄影机一词)

规则：找出镜头的主体。

术语	含义
1、【角度对准】 Angle On (镜头的主体)	一个人、地点或事物：角度对准比尔， 拍他走出公寓大楼。
2、【主要表现】 Favoring (镜头的主体)	也是对人、地点、或事物：主要表现 比尔离开他的公寓。
3、【另一个角度】 Another Angle	镜头的变化：从另一个角度表现比尔 走出公寓。
4、【更宽的角度】 Wider Angle	场面中 焦点 的变化：从角度对准比尔 变到更宽的角度，这样就包括比尔和 他周围的环境。
5、【新角度】 New Angle	另一种镜头变化，常用来“冲破纸面 限制”而获得“电影化的面貌：从一 个新角度表现比尔和简在舞会上跳舞。
6、【视 点】 POV	一个人的视点，他看到的東西是怎样 的：从比尔的角度拍他和简跳舞。从 简的视点看比尔在微笑。他过得很愉 快。这也可以看作是摄影机的视点。
7、【反拍角度】 Reverse Angle	视角的变化，通常与视点的镜头相反： 比如从比尔的视点看到简，然后是反 拍角度，简看到比尔，也就是她所看 到的对象。

- | | | |
|-------------------|--|------------------------------------|
| | | |
| 8、【过肩镜头】 | | 通常用于视点和反拍角度镜头。一般 |
| Over the Shoulder | | 把一个人物的肩头摆在 画面 的前景， |
| Angle | | 他所看到的 东西 处在画面的后景上。 |
| | | |
| | | 画面 是摄影机所看到的界限，有时称 |
| | | 作“画框边”（frame line）。 |
| | | |
| 9、【运动镜头】 | | 重点在镜头的运动：运动镜头吉普车 |
| Moving Shot | | 急驶过沙漠：比尔陪着简走到门口； |
| | | 泰德走过去接电话等等。我们只要标 |
| | | 出运动镜头就行了。别再去分什么移 |
| | | 动车上的镜头，摇摄、俯仰、推拉、 |
| | | 变焦还是升降镜头了。 |
| | | |
| 10、【双人镜头】 | | 镜头的主体是两人：如比尔和简在门 |
| Two Shot | | 口说话的 双人镜头 。还有 三人镜头 。 |
| | | 简的同居者，一个六尺二的大个子男 |
| | | 人打开了前门。 |
| | | |
| 11、【近 景】 | | 就是近：要少用，只为强调而用。一 |
| Close Shot | | 个比尔盯着简同居者的 近景 。在《唐 |
| | | 人街》里当杰克·吉蒂斯的鼻子挨了 |
| | | 一刀时，罗伯特·东尼用了一个 近景 。 |
| | | 这是他在剧本中很少几次用到这个术 |
| | | 语中的一次。 |
| | | |
| 12、【插入镜头】 | | 某物的 近景 ：把不论是一份电报、报 |
| （某些东西的） | | 纸报道、标题、钟面、表盘或电话拨 |
| Insert | | 盘等镜头插入场面之中。 |

了解这些术语有助于你写剧本时更有把握并有更多的选择机会。这样就不需要用具体的摄影机提示也知道怎么写了。

我们来看一个当代电影剧本形式的例子。这是我的电影剧本《竞赛》的前九页。这是一部尚未投产的惊险片。开端是一个动作段落。这是关于一个人打算驾火箭船来打破水上竞速纪录的故事。

我们来考察一下这个形式，找出每个镜头的主体，以及每个镜头在整个段落的主体中怎样表现出各自的花样。

“第一次”是这—个段落的标题。这是试图打破水上竞速纪录的第一次尝试。

（剧本第一页）

“竞赛”

渐显

“第一次”

外景·华盛顿，班克斯湖·正当黎明之前一系列不同的角度

黎明前几个小时，一轮月亮和星星挂在天空上。

班克斯湖是紧靠大古力水坝的混凝土大坝后的一条狭长的水域。

月亮倒映在水中微微闪烁着。一片寂静、和平、静止。

然后，我们听到—辆卡车高声的轰鸣。于是：

切至：

靠近的汽车前灯·运动镜头

—辆卡车驶入画面。拉回，展示出卡车挂着一辆大推车，上面装运着—个蒙着帆布的形状古怪的东西。它什么都象。它可能是一个现代派雕像，是—枚导弹，或外层空间飞行器。

实际上它兼有这三者。

另一个角度

七辆车组成的车队沿着两旁种着树的公路缓缓地蜿蜒而行。

—辆小卡车和旅行车走在前面。另—辆旅行车后面跟着—辆挂拖车的卡车。最后是两辆野营拖车和—辆工具车。车上都印着“英雄世家香水”的徽记。

内景·带头的那辆旅行车

车里有三个人。收音机轻声播着西部民间曲调。

斯特鲁特·鲍曼开着车，他是—个瘦长的、表情丰富的德克萨斯人。他是密西西比西部最好的板金工和机械奇才。

杰克·莱恩靠窗坐着，忧郁地盯着黎明前的黑暗。

（第2页）

他意志坚强而又顽固，许多人都认为他是—名显赫的赛艇设计者，—个想入非非的天才，也是—个胆大妄为的赛艇驾驶员，这三点都是事实。

罗杰·达尔顿坐在后座。他是个恬静的人。带着眼镜，很符合他那火箭系统分析家的身份。

车队

车队沿着两边栽着树木的公路蜿蜒驶向大古力水坝和那称为班克斯湖的狭长水域。（它以前被称作富兰克林·0·罗斯福湖）

外景·班克斯湖·黎明

当车队驶向远方时，天渐亮。车队就象黎明前飞舞着的一列萤火虫。

从船坞区的角度看

汽车减慢速度，停下来。领头的卡车停住，从车上跳下几个工作人员。其他的人也跟着跳下来，开始干活。

水边上架起一座长型的活动房子。称作船坞的那座大房子是一个工作场地，里面设置齐全，有工作台、灯和工具。两辆野营车停在近处。

另一个角度

几个工作人员跳下车来，开始卸下各种设备，把它们抬到工作场地去。

在旅行车上

斯特鲁特把车停靠好，莱恩先下车，后面跟着罗杰。他走进船坞。

新角度

“运动世界”的一辆大型电视转播车和西雅图的几名体育播音员开始架设他们的设备。

更宽的角度

许多衬衣上印着 FIA 字样的工作人员和记时员在架设电子记时器、记时牌、数字控制台和记时浮标等。从电视监视屏上看到一系列录像影像组接成的工作活动的蒙太奇。这一段落的“感觉”开始是缓慢的，象刚醒过来那样。然后逐渐进入紧张而激动人心的火箭艇下水阶段的节奏。

（第 3 页）

内景·野营车的生活区·天刚亮

杰克·莱恩穿上他那棉竞赛服，斯特鲁特帮着他系好带子。莱恩穿上罩服。可以清楚地看到罩服上“英雄世家香水”的字样。

斯特鲁特把一件东西扣在衣服上。两个人相对使了个眼色。

在这一段，我们同时可以听到：

电视播音员（画外音）

这是杰克·莱恩。你们大多数都知道这个故事：

莱恩，这位最富于创新精神的高速竞赛水面船只设

计者之一，富有的工业家提摩西·莱恩的儿子。他接受了“英雄世家香水”公司的委托建造了一艘赛艇来打破由雷·泰勒保持的每小时 286 英里的水面速度纪录。不仅如此，莱恩还设计并制造了第一艘火箭艇。是的，是火箭艇，这在观念和设计上都是革命性的——

从船坞的角度

移出船坞，架在两个专用船架上面的火箭艇“原型一号”，这是一艘闪闪发光的，形似导弹的船，就象一架三角翼的飞机。

它设计得十分漂亮，象一件雕塑品。工作人员把赛艇架到那伸入水中的发射架上。在这一段，电视播音员的声音在继续：

电视播音员（画外音在继续）

这艘船究竟有多快，目前还未见分晓。有人声称它根本不行。但杰克·莱恩说，这般可以轻而易举地打破每小时四百英里的大关。莱恩设计并制造出了“原型一号”这条船，把它交给了资助人。但极有讽刺意味的是，英雄世家公司竟找不到人来驾驶这艘火箭艇。没人愿意用它来创纪录。它太激进，太不安全了。就在这时，曾当过水上飞机运动员的莱恩挺身而出说：“我来干！”

内景·电视转播车的播音间里

我们看到一排电视监视屏，推到一个屏幕。电视播音员正在记者招待会上采访杰克·莱恩。

（第 4 页）

莱恩（在电视屏幕上）

是这么回事，我一手造出这条船。我对它了如指掌。假如我认为它有半点失败的可能，或者认为自己可能受伤甚至丧命——如果我不认为它完全可靠的话，我是不会干的。总要有人干，那还不如我来。我是说，生活的意义不就是这样吗？总得担些风险嘛！

电视播音员（屏幕上）

你害怕吗？

莱恩（屏幕上）

当然，不过我知道我能干得了。要不然我就不在这儿了。这是我的选择。我深信，我会创造一个新的水面速度记录，并且还活着回来，有足够时间供你采访呢！

他笑了起来。

从奥莉维亚的角度

莱恩的妻子神情紧张地一人站在一边。她咬着嘴唇。她很害怕，并且流露了出来。

外景·电视转播车·清晨

刚采访完莱恩的电视播音员站在转播车旁边。背景是湖。

电视播音员

几年以前，杰克·莱恩是位极有成就的水面快艇运动员。你们中有人还记得——他在一次事故中受伤住院后就放弃了赛艇生涯。

出发区的角度

一个长长的码头伸向水中，一艘拖船系在一旁。

（第 5 页）

“原型一号”

赛艇正浮在水上装燃料。两个安着很长的聚乙烯管子的氧气罐装进引擎里。罗杰在监督装燃料。

莱恩的角度

杰克·莱恩走出野营车，向火箭艇走去。斯特鲁特陪着他。

电视播音员（画外音）

现在，我们是在华盛顿东部班克斯湖，紧靠着大古力水坝。在这里，杰克·莱恩成为历史上第一位尝试驾火箭赛艇创造新的水面速度纪录的人。

出发地

莱恩从码头走到船边，跨进赛艇。

记时器

各种数字记时器急促地乱动起来，最后都停在零上。

内景·转播车中的电视控制台

导演坐在控制台前准备电视播出。他面前排的八个屏幕，每个屏幕里的形象都不一样：有工作人员、终点线、湖水、记时浮标、人群等等。有一个屏幕始终追随莱恩赛前的准备工作。

电视播音员（画外音）

和莱恩一起工作的是他的两个合作者：

机械工程师斯特鲁特……

斯特鲁特的角度

站在拖船里，手里拿着步话机，仔细地看着莱恩。

电视播音员（画外音）

……和火箭系统分析家罗杰·达尔顿，他是负责
研究把人送到月球上的喷气动力实验室的科学家之一，
……

罗杰的角度

他检查了燃料仪表和其它细节。一切准备就绪。

（第6页）

莱恩

他在座舱里系上空全带。斯特鲁特待在近旁的拖船里。

内景·火箭赛艇的座舱内

莱恩检查面前控制盘上的三只仪表。他扳动标着“燃料流罩”的开关把，指针跳到开动位置上定位。他又扳动另一个标着“水流量”的开关把，指针也活动起来。一盏红色指示灯亮起来，我们能看到灯上标着“准备”的字样。莱恩手把着方向盘，一个手指摆在“弹射”钮旁边。

莱恩

他检查了一遍仪表，深深地吸了几口气。他准备好了。

电视播音员（画外音）

莱恩看来是准备好了……

一系列的角度

倒记时。工作人员、记时员、观众肃静下来。电子设备全都停在零。电视摄像机都对着“原型一号”，它的姿态就好象一只准备起飞的鸟。

斯特鲁特

看着莱恩，等着他给出“举大拇指”的信号。

莱恩·近景

我们能看到的只是从头盔里向外面盯着的一双眼睛，精神高度集中，目的明确。

在记时中心

记时员们在等待。所有的眼睛都来回看着记时器和湖上的小船。

湖

湖水是平静的，三个记时浮标标出那规定的英里单位航线。

终点线上

罗杰和两个工作人员站在那儿，看着湖面上的航道，盯着那个小点——即那艘赛艇。

电视工作人员

等待，空气充满着紧张的期待。

（第7页）

莱恩的视点

他盯着航线，“准备”钮在前景清晰可见。

斯特鲁特

一遍又一遍地检查最后的细节。莱恩准备好了。他检查了记时器——都准备好了。可以“起跑”了。他向莱恩发出“举大拇指”的信号，然后等待着莱恩的信号。

莱恩

回了一个“举大拇指”的信号。

斯特鲁特

对步话机说话。

斯特鲁特

计时准备——

（他开时倒数）

十、九、八……五、四、三、

二、一、零——

计时浮标

依次闪了三下光，红、黄、然后是绿的。

莱恩

扳动“启动”开关。突然——

火箭赛艇

点着了火，猛地向前跃去。细长条的火焰喷在水面上。

赛艇

简直象导弹一样朝着湖的尽端直飞而去。它以每小时三百英里以上的速度象水翼船一样在离水面几英寸的空中飞掠。

同时插入

斯特鲁特、奥莉维亚、记时员、终点线上的罗杰、转播车中控制台上的屏幕等镜头。

莱恩的视点

外面的景象都变了。当整个世界突然陷入了沉默，只见高速掠过的视像，一切都变成平板的了。

赛艇

流星般的掠过……

（第 8 页）

记时器的数字

朝着无限跳进。

各种角度

赛艇冲向终点线。工作人员、记时员、观众们屏息凝神地看着。

莱恩

手紧握着方向盘。我们忽然看到他的手随着船的颤动轻轻“扭动”起来。

电视播音员（话外音）

这是一次实实在在的竞赛……

记时控制台上

数字以疯狂的速度在转。

莱恩的视点

赛艇在摆动，逐渐变成明显的颤动，周围的景色都看不清楚了。
出了什么可怕的故障。

从岸上看

我们看到尾浪变得不规律，一股一股的。

斯特鲁特和奥莉维亚

看着赛艇剧烈的颤抖着。

一系列快切

在观众和赛艇之间交叉切换。“原型一号”偏离航道。握方向盘的莱恩一动都不能动。

电视播音员《画外音》

等等！怎么回事——出事了！

船在颤抖……

原型一号

向一侧倾斜。

莱恩

按动弹射钮。

电视播音员（画外音）

（激动地）

莱恩控制不住了！啊，上帝！他要毁了
——莱恩要毁了——啊，上帝——

（第9页）

座舱

弹射出来。高高地抛向空中，划了一个弧线，后面拖着降落伞。

弹出的座舱

向水面栽去。

斯特鲁特、工作人员、计时员、奥莉维亚

都难以置信地、惊恐地看着。

赛艇

底朝天冲入水里。失去控制地翻过来，不断地横滚。我们眼睁睁地看着它解体。

电视播音员（画外音）

莱恩弹出来了，等会儿，降落伞没有张开，哎呀！

上帝，这是怎么回事呀！真惨呀！

各种不同的角度

系在弹射舱后面的降落伞没有张开。莱恩困在这个塑料座舱里以每小时三百英里的速度冲入水中。

弹射舱就象投在水面上的一块石头那样掠过水面向前弹跳。我们只能猜想莱恩在里面怎样了。座舱在水面上迅速滑行了一英里多才停下来。静默。整个世界的时间好象都冻结了。然后：救护车的警笛声打破了沉寂。当人们朝那任意漂在水上的毫无生气的杰克·莱恩跑过去时，简直乱成了一团。定格，然后

切至：

注意每个镜头是怎样描述动作的，以及对术语的应用只要造成一种“电影化”的感觉，而不是作过多的摄影机运用的指示。

练习：

用电影剧本的形式写点什么。记住找出镜头的“主体”。多练几遍会有助于你写剧本，哪怕先写十页也好。随便写十页什么都行，这只是要你得到一些剧本形式的“感觉”。

你要花点时间来学习写剧本的形式。开始可能不太顺手，可慢慢就会好的。

（本章由钟大丰译）

第十四章 改编

把一部小说、一本书、一出舞台剧或一篇文章改编成电影剧本跟创作独创的电影剧本是一样的。“进行改编”（to adapt）意味着从一种媒介改变成另一种媒介。改编（adaption）的定义是：“通过变化或调整使之更合宜或适应的一种能力”——也就是把某些事情加以变更从而在结构、功能和形式上造成变化，以便调整得更恰当。

换句话说，小说就是小说，舞台剧就是舞台剧，电影剧本就是电影剧本。把一本书改编成电影剧本，意味着把这一个（书）改变成为另一个（电影剧本），而不是把这一个叠加在另一个之上。它不是拍成电影的小说，或者拍成电影的舞台剧。它们是两种截然不同的形式。一个是苹果，另一个是桔子。

当你把一部小说、一出舞台剧、一篇文章，甚至于一首歌曲改编成电影剧本时，你是在把一种形式改变为另一种形式。你是**根据它原来的素材**来写一个电影剧本。

然而从实质上讲，你还是在创作一个独创的电影剧本，因而你必须以独创的方式来探讨它。

一部小说通常涉及的是一个人的内在生活，是在戏剧性动作的**思想景象**中发生的人物的思想、感情、情绪与回忆。在小说中，你可以用一句话、一个段落，一页稿纸，或一个章节，来描写人物的内心对白、思想、感情和印象等等。小说时常发生在人物的脑海内。

另一方面，一出舞台剧是在舞台面的规定范围之内用对话把思想、感情和事件描绘出来。

戏剧涉及的是戏剧性行动的**语言**（language）。

电影剧本涉及的是外部情境（externals），是具体的细节——一只钟的滴嗒声，一个小孩在空旷的街道上游戏，一辆汽车拐过街角等。电影剧本是一个用画面来讲述的故事，它发生在戏剧结构的**来龙去脉**之中。

曾经导演过《筋疲力尽》（Breathless）、《周末》（Weekend）和《随心所欲》（Vivre sa Vie）等片的富于创新精神的法国电影导演让—吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）说过，电影正在发展自己的语言，所以我们要学习如何去读解画面。

改编的剧本应该看作是独创的电影剧本。它只不过是小说、书籍、舞台剧、文章或歌曲为起点。这些都是**材料来源**，是起点。仅此而已。

当你改编一部小说时，你没有必要把自己仅限于忠实于原素材的地步。

《总统班底》就是个好例子。它是由威廉·戈尔德曼根据伯恩斯坦与武德沃得所写的书（顺便提醒一句，是关于水门事件的）改编的，这里就需要立即作出若干个剧作上的选择。在舍伍德·欧克斯实验学院的一次采访之中，戈尔德曼说，这是一个很困难的改编。“我必须用一种简单的方式来处理这个非常复杂的素材，但又不能显得头脑简单。我必须从没有故事

的素材中编出个故事来。要编出一个合情合理的故事，总是一个问题。

“举例说，电影是在原书的一半之处结束的。我们决定就在哈德曼犯错误的地方结束。而不是去表现武德沃得和伯恩斯坦怎样获得全胜。观众已经知道他们证实自己是正确的了，并且名利双收，成了新闻界的宠儿。试图以这样的高调来结束影片，那会是个错误。所以我们决定在这里结束：在哈德曼犯错误的地方，也就是原书一半多一点的地方结束影片。对电影剧本来说最重要的事情就是确定结构。我必须确信，我们找到了我们一直要寻找的东西。如果观众被弄得稀里糊涂，那我们就会失去他们。”

戈尔德曼以闯入水门大楼那个紧张而充满悬念的段落为开端。然后，当那些人被捕后，在预审法庭上介绍了武德沃得（罗伯特·雷德福饰）。他在法庭上看到了那位高级律师，于是开始怀疑，然后介入其中。当伯恩斯坦（达斯汀·霍夫曼饰）参加进来处理这件事时（这是情节点 I），他们成功地揭开了这一秘密与阴谋的来龙去脉，从而导致了美国总统的下台。

原始素材是材料的来源。怎样把它形成电影剧本，那就全靠你自己啦。你可以加上一些人物、场景、事变和事件等。但不要把小说硬抄到电影剧本中去，要把它变成视觉上的，由画面讲述出来的故事。

戈尔德曼在《马拉松人》（Marathon Man）中就是这样做的。他改编了自己的小说：“人们问我是不是先写成电影剧本的。我告诉他们，不是的。根本不是！是小说在先。它被买下来拍电影，纯属巧合。

“《马拉松人》是一部很复杂的电影剧本。这部小说是一部内心的小说，大多数动作会发生在这个小伙子的头脑里面。在原书中和影片中，唯一一个直接表现的场面，就是奥列佛在钻石区的那个场面。这是一场外景戏。我不需要改动多大，因为它本来就表现得很好。在书中它很奏效，在电影剧本中也很奏效，在影片中它也同样很奏效。”

当你把一部小说改编成电影剧本时，你没有必要把自己局限于忠实于原素材的地步。前不久我把一部小说改编成电影剧本。我不得不从点点滴滴开始。这是一部灾难小说，写的是一位气象学家发现一个新的冰河时期即将来临，当然，没有人相信他。当气候开始变化时，已经太晚了。新的冰河时期开始了。这位气象学家和其他一批科学家被派往冰岛去考察冰川，但是船被冰封。小说以主人公被冻死为结尾。

这就是这本书。一部长达六百五十页的灾难小说。这是够诱人的。

我决定保留这位主人公。但是，为了追求更多的戏剧价值，我要把他摆在一个感情的冲突之中。所以我让他成为一个在政治问题上直言不讳的教授，人们正在考虑授予他美国纽约大学的一个终身职位。他的关于冰河时期即将临近的“不负责任”的声明，可能要危及他的任职。

然后，我需要构思故事该怎么办。我需要把结尾改成一个“高调的”或者正面的结尾。我要让他们都活下来，而不是冻死在冰天雪地之中。我开始明白，我需要个令人激动的开端。我通读了全书，在第 278 页上，我看到主人公在冰岛测量冰川的运动。我决定从这里开始——就在这广阔无垠的冰原上。这是一个视觉因素。当他们深深下降到冰川的心脏时，发生了地震，引起了雪崩。他们总算死里逃生。这是一个强烈的视觉段落，它十分恰当地建置了整个故事。

当教授返回纽约，把他的发现交给上级时，他们不相信他。那年发生的第一场暴风雪，一个警告，成为第一幕结尾的情节点。这场暴风雪发生在万圣节（我的主意），因为这时有可能下雪，并且是一个很好的视觉段落。

这是未来事情的模样。

第二幕是另一个问题。我把大部分动作归成三个主要段落：一、主人公组织了一个世界范围的科学家联络网来试图解决这一问题；二、纽约城市开始冰冻；三、人们终于接受了事实，并且试图制定出一个计划。我从书中挑了一些事件，把这几场戏串在一起。我知道我必

须避免重弹那些灾难片的陈词滥调，因为当时灾难片已经没有市场了。正如前面提到的那样，原书的结尾不适用，必须改变一下。我就以一个未来的幸存者的故事作为结尾。

我把动作改成这样，当科学家的船被冰封之后（第二幕结尾的情节点Ⅱ），我让主人公和他的科学家女友，以及另外七个人离船而去，尝试着去适应冰天雪地的生活条件，就象爱斯基摩人近千年来所做的那样。

所以第三幕是全新的。这九个人组成一个旅行集体，一路上狩猎驯鹿，并抛弃了二十世纪的残余。我以这个气象学家的女友生了一个孩子来结束这个电影剧本。

这个剧本很有效用。

当你把一部小说改编成电影剧本时，它必须是一个视觉的经验。这才是电影剧作家的工作。你仅仅需要忠实于**原素材的整体性**就可以了。

当然也有例外。也许最独特的例外就是约翰·休斯顿为《马耳他之鹰》（The Maltese Falcon）写的剧本。当时休斯顿刚刚根据 W·R·伯纳特（W. R. Burnett）的书改写成了一个电影剧本《峻岭》（High Sierra）（由汉弗莱·鲍嘉 Humphrey Bogart 和伊达·露彼诺 Ida Lupino 主演）。这部影片非常成功。于是休斯顿得到机会编写和导演自己的第一部作品。他决定把达什埃尔·汉麦特（Dashiell Hammett）的小说《马耳他之鹰》重新拍成电影。这个萨姆·斯佩得（Sam Spade）的侦探故事曾两次由华纳兄弟公司拍摄成影片：一次在 1931 年拍成喜剧片，由理卡多·柯蒂茨（Ricardo Cortez）与比博·丹尼尔斯（Bebe Daniels）主演。另一次在 1936 年，以《撒旦遇到一位太太》为名（Satan Met a Lady），由华伦·威廉（Warren William）和比蒂·戴维斯（Bette Davis）主演。这两部影片全失败了。

休斯顿很喜欢这本书的味道。他认为可以在银幕上很完整地把这个故事展现出来，把它拍成一部具有汉麦特风格的硬汉子的侦探故事片。就在他临去休假之前，他把这本书交给了他的秘书，让她通读全书，然后把文学的叙述改成电影剧本的分镜头形式，把各个场面标出内景或外景，说明基本动作并引用原书的对话做对白。然后，他就到墨西哥去了。

当他走后，这个电影剧本辗转到了杰克·L·华纳手中。“我喜欢它，你们正抓到了这本书的妙处，”他对这位大吃一惊的剧作者兼导演说道：“开拍！就照这个样子！我祝愿它成功！”

休斯顿言听计从。结果，影片成为美国电影的经典之作！

威廉·戈尔德曼在谈到他写《卖花生的卡西迪和跳太阳舞的小伙子》所遇到的种种困难时说：“首先对西部地区的调查工作就是索然无味的，因为大部分材料不准确。那些写西部故事的作家们搞的都是没完没了的神话，这本身就是虚假的。很难去弄清真相。”

戈尔德曼花了整整八年时间去调查这个卖花生的卡西迪。他偶然找到“一本或几篇，或者是一段关于卡西迪的资料，但是没有一点关于跳太阳舞的小伙子的材料：在他同卡西迪去南美之前，他仅是个无名小卒。”

戈尔德曼发现为了使卡西迪和小伙子离开这个国家逃到南美，必须歪曲历史。这两个法外人是这类人中的最后两个。时代变了，这两个西部的法外人再不能干那些自从南北战争结束后他们一直干的事情了。

“在这部影片中，”戈尔德曼说，“卖花生的卡西迪和跳太阳舞的小伙子抢劫了几次火车。而后官方组织了一个大型民团对他们紧追不舍。当他们发现无法摆脱民团的追击时，他们跳下了悬崖，然后到南美去谋生。但在实际生活中，当卖花生的卡西迪得知大型民团的消息之后，他就走了，径直走了！他知道全完了，他斗不过他们……”

“我认为我应该证明我的主人公为什么要离开这里逃跑，所以我尽量把这大型民团写成是毫不宽容的，这样就使得观众们为他们逃脱罗网而鼓掌喝彩。

“这部影片的绝大部分是编造出来的。我采用了个别史实，他们的**的确**劫过两次火车，他

们的确搞了不少炸药把车厢炸得粉碎，而每次武德科克这个人都在车上；他们的确去过纽约，他们也去了南美，最后他们的确在玻利维亚的枪战中身亡。此外，是一些一鳞半爪的材料，故事全是拼凑的。”

T·S·艾略特①有句名言：“历史不过是编造的通道。”如果你要写一个历史的电影剧本，对有关的人物不应追求准确无误，只求历史事件及其结果准确就行了。

如果你必须增添新的场面，做就是了。如果需要的话可以加进几个事件，使得故事更加个性化，只要它们能导致准确的历史结果就行。法国电影创作者阿培尔·冈斯（Abel Gance）②拍摄的《拿破仑》（Napoleon），就是一个利用历史作为跳板的杰出范例。这部影片原来拍摄于1927年，最近由科温·布朗罗（Kevin Brownlow）挖掘出来，并由弗朗西斯·福特·科波拉发行公映。影片追述了拿破仑的早期生涯，（冈斯在小孩打雪仗之中，便把孩提时代的拿破仑的军事才能戏剧化地表现了出来。记住，动作即是人物！）然后，影片跳到1789年，展现了法兰西革命的六年，并以拿破仑被任命为法国陆军统帅为结尾。影片的结尾是一个精彩的三面银幕的段落场面（三块银幕同时放映），表现拿破仑率领法国军队进军意大利。

但是，对待历史不能太随便了。

在最近一个欧洲的电戏剧本创作班上，一名法国学生写了一个关于拿破仑从滑铁卢到圣·赫伦纳岛的电影剧本。他把这个故事写成一个浪漫的武侠电影，其中充满了不准确的史实和纯属虚构的事件。他没有为这个故事进行充分的准备或调查研究，因此剧本除了当做一个反面的写作样板之外，别无它用。

把一出舞台剧改编成电影剧本也应该以同样的方式来对待。虽然你涉及的是不同的形式，但遵循的是同样的原则。

一出戏是通过对话来表现的，它涉及的是戏剧性动作的语言。剧中人物讲述着他们的感觉，喋喋不休议论着他们的记忆、情绪和事件。表演区、地点、背景永远局限在舞台框之内。

在莎士比亚的戏剧生涯中也曾有过一段时间，他诅咒这个舞台的限制，把它称之为：“没有价值的绞架”和“木头的零！”而且恳请观众诸君“以自己的头脑来弥补表演的不足。”他知道在这个舞台上是无法表现在碧空之下英格兰连绵起伏的旷野上两支对垒的军队，这一壮观宏伟的场面。只是在他完成了《哈姆莱特》之后，他才超越了舞台的限制，创造了伟大的舞台艺术。

当你把一出戏改编成一个电影剧本时，你应该把戏中所提到的或讲出来的事件加以视觉化。戏剧涉及的是语言和戏剧性的对白。在田纳西·威廉斯（Tennessee Williams）③的《欲望号街车》（A Streetcar Named Desire）或《热屋顶上的猫》（A Cat on a Hot Tin Roof），阿瑟·米勒（Arthur Miller）的《推销员之死》（Death of a Salesman）或者是尤金·奥尼尔（Eugene O'Neill）④的《直至深夜的漫长旅程》（Long Day's Journey into Night）中，动作全部发生在舞台上，在布景之中，演员在议论自己，或者相互对话。你可以随便拿来一个剧本看看，无论是萨姆·沙帕德（Sam Shepard）的现代戏剧如《饥饿阶级的咒骂》（Curse of the Starving Class），还是艾德华·阿尔比（Edward Albee）的《谁害怕弗杰尼亚·伍尔夫》（Who's Afraid of Virginia Woolf）全是一样。

因为一出戏的动作是说出来的，所以你必须加以扩展，赋予它以视觉的幅度。你应该为

剧中仅仅在对话中提到的事情增加一些场面与对话，把它们加以安排和设计，从而使它们能引向原舞台剧的主要场景上。要从对话之中找到把动作视觉化的方法。

澳大利亚的影片《驯马手莫兰特》(Breaker Morant)是个好例子。原剧作者为肯尼恩·罗斯(Kenneth Ross)(他还写过《豺狼的日子》(Day of the Jackal)，后来由澳大利亚电影创作者和鲁斯·贝瑞斯福特(Bruce Beresford)改编并导演成影片。这部影片是关于布尔战争(Boer War)(1900年)中，一名澳大利亚军官由于以一种“非正统的和不文明的方式”(游击战争)杀死敌人而被控、受审，最后被处死的故事。他成了政治斗争的受害者，战争赌博中的抵押品，本世纪初英国殖民主义制度的一位澳大利亚牺牲品。原舞台剧是发生在法庭上，但是影片则把动作扩展开来，它不仅增加了战斗场面的闪回镜头，而且加进了表现这位士兵个人生活的场面。结果使它成为了一部震撼人心的、发人深省的电影。

这出舞台剧和影片各自独具一格，这当然要归功于戏剧作家和电影创作者。

主要表现人——无论是活人还是死人——的电影剧本，即传记体式的剧本，必须有所取舍和集中，从而使它富有效果。以卡尔·福曼(Cail Forman)编剧的《青年的温斯顿》(Young Winston)为例，它只涉及了温斯顿·丘吉尔在当选为首相之前的生活的几个插曲和事件。

你的人物的生活仅仅是你写作的开始。要有选择。只要从主人公生活中挑选出几个事件或事情，然后把它们构成一条戏剧性故事线。汤姆·里克曼(Tom Rickman)的《煤矿工的女儿》(Coal Miner's Daughter)，罗伯特·波尔特(Robert Bolt)的《阿拉伯的劳伦斯》(Lawrence of Arabia)以及奥逊·威尔斯和赫尔曼·曼凯维奇的《公民凯恩》(根据威廉·鲁道夫·赫斯特的生涯松散地改编而成)都是把主人公生活的几个事件加以戏剧性安排而构成的很好范例。

你怎样处理你的对象的生活，这决定了基本的故事线；没有一条故事线，就没有故事；而没有故事，你也就写不成电影剧本！

前不久，我的一个学生获得了把一家重要的大城市报纸的第一位女主编的生活拍成电影的创作权。我的学生试图把一切事情都写进故事之内；早期生涯，“因为它们非常有趣”；她的婚姻和生儿育女，“因为她具有不寻常的处世态度”；她报道过几个重要新闻的那个早期的记者生活。“因为它们实在令人兴奋”，以及获得主编职务以及其他几个故事，“因为这是她成名的原因”。

我劝她集中写这个女人生活中的几个事件，但是她被自己的对象牢牢地缠住了，以至于无法客观地来看问题。于是我让她做一个练习。我让她用几页纸写出她的故事线。她写了足足二十六页稿纸给我，而且只写了这个人物一生的一半！她根本没写出个故事来，只写了个记事，而且枯燥无味。我告诉她这样写不行，建议她集中在这个人物的主编生涯中的一、两个故事上。一个星期后，她来对我说，她无法决定哪件事情值得写。这种迟疑不决压得她喘不过气来，她感到沮丧而压抑，最后丧失了信心不想写这个剧本了。一天，她哭着来找我。我鼓励她重新研究那些素材，找出这个女人生活中最有兴趣的三件事情，(写作，请记住，

就是**挑选与选择**)，如果需要的话，找那个女人谈谈，问问她自己认为她的生活和事业中哪些方面最有意思。她这样做了，并终于以主人公所报道的那个新闻故事，也就是使她成为第一位女主编的那个新闻故事为基础来构成一条故事线。这条故事线成为这个电影剧本的“钩子”或基础。

你只能用一百二十页稿纸来讲故事。要精心地挑选那些事件，从而使它们能通过最好的视觉能力与戏剧性成分来描绘你的故事，使它们趣味盎然。电影剧本必须以你故事的戏剧性要求

为基础。原始素材**毕竟**只是原始素材。它只是个起点，而不是终点。

新闻记者似乎很难学到这一点。当他们以一篇报道为基础写电影剧本时，常常感到困难。

我不知道为什么，也许是因为，在一部影片中结构戏剧性故事线的方法，恰好与在新闻报道的结构法截然相反。

一个新闻记者以收集事实和情报为业，他靠研究书本或采访有关人员来完成自己的任务。他们一旦掌握了全部事实，就可以设想出故事来。一个新闻记者收集的素材越多，信息也就越多；这样他就可以使用一些，或全部都用，或干脆不用。他一旦收集到事实材料后，就开始寻找故事的“钩子”或“角度”，然后仅仅使用其中那些最有趣的、最有说服力的事实来写他的故事。

这就是好的新闻报道。

但是写电影剧本正好与之相反。你带着一种**想法**，一个主题，一个动作与人物，来写电影剧本；然后编织一个能使之戏剧化的故事线。一旦你有了这个基础故事线——如三个家伙抢劫蔡斯·曼哈顿银行——你就可以把它加以扩展；进行调查，创造人物，写人物传记，需要的话，访问一些人，收集所缺的那些能对故事有用的事实和情报。如果故事还缺什么东西，那就撰写出来。

在电影剧本中，事实**支撑**着故事；你甚至可以说，它们创造了这个故事。

在电影剧本写作中，你是从一般到特殊，你先找出这个故事，然后收集事实。在新闻报道写作中，你是从特殊到一般；你先收集事实，然后再找出故事。

有一位著名的新闻记者，他根据自己发表在一家全国性杂志上的一篇有争议的文章来改编一个电影剧本。尽管他掌握了全部事实，但是他仍然感到很难摆脱开文章，很难把一个好的电影剧本所需要的那些因素加以戏剧化。在寻找合适的事实和细节方面，他束手无策了。写到三十页就不知道如何写下去了。他陷入困境，惊恐失措，然后把这个本来能成为一个好的电影剧本的东西束之高阁了。

他不能做到文章是文章，电影剧本是电影剧本。他想要忠实于原素材，但是这行不通。

很多人想根据杂志或报纸上的一篇文章来编写一个电影剧本或电视剧本。如果你想把一篇文章改编成电影剧本的话，你就必须从电影剧作家的角度去处理它。这个故事是说什么的？谁是主要人物？结尾怎样？是这样一个故事：一位男子因被指控犯谋杀罪而被捕、受审、后来又宣告他无罪，直到公审后才发现他是真正有罪的？还是这样一个故事：一个年轻人设计，制作赛车，并参加竞赛，最后成为冠军？还是关于一个医生发现了治疗糖尿病的方法？

还是关于乱伦的事？写的是**谁**？讲的是**什么**？当你回答这些问题时，你可以把它们安排在戏剧性结构之中。

当你把一篇文章或新闻报道改编成一个电影剧本或电视剧本时，你会碰到许多法律问题。首先，你应当获准写这个剧本，这意味着，你应从有关人员那里得到改编权，要和作者谈判，也许还要和报社、杂志社协商。大多数人是愿意你把他们的故事搬上银幕或电视的。如果你认真的话，还需要咨询专门办理这类事务的法律顾问或者文学经纪人。

但无论如何，别被法律事务纠缠过多。如果你不想现在就办，那就别办。先写出个初稿或梗概。素材中有一些东西吸引了你，是些什么呢？要探索一下。你可以决定根据这篇文章或故事写个草稿，然后看看结果如何。如果不错，你再把它给一些有关人员看一看。如果

你不这样做的话，你永远不会知道结果如何。以上就是你应该做的一切事情。

以上我们讨论了把小说、舞台剧或者文章改编成电影剧本的问题，但是我们依然要提出这样一个问题：什么是最好的改编艺术？

回答：**不要**绝对忠实于原著。一本书是一本书，一出戏是一出戏，一篇文章是一篇文章，

一个电影剧本是一个电影剧本。改编的电影剧本就是独创的电影剧本。它们是截然不同的形式。

正如苹果不同于桔子一样！

练习：

随便翻开一本小说，读几页。注意一下，叙事动作是如何描写的。它是发生在小说主人公的脑海之中？是通过对话讲述出来的？描写部分怎样？再拿出一个戏剧剧本，也读几页。注意一下人物是如何谈论他们自己或者剧本的动作。然后读几页电影剧本（随便找本书中的电影剧本片断即可），看看电影剧本是如何处理外部细节和事件的，主要人物看见什么。

-
- ① T·S·艾略特：(T.S.Eliot) 美国现代诗人，与庞德并驾齐驱被称为美国现代诗歌鼻祖。
 - ② 阿培尔·冈斯 (Abel Gance) 法国著名电影艺术家，诗人及哲学家。
 - ③ 田纳西·威廉斯 (Tennessee Williams) 美国现代著名剧作家。
 - ④ 阿瑟·密勒 (Arthur Miller) 美国当代戏剧家。尤金·奥涅尔 (Eugene O'Neill) 美国当代戏剧家，被视为美国当代戏剧之父。

(本章由鲍玉珩译)

第十五章 论合作

当我在伯克利的加州大学讲学时，我有幸同法国伟大的电影导演让·雷诺阿一起工作过。这是个不寻常的经历。让·雷诺阿是法国伟大的画家奥古斯特·雷诺阿的儿子，是有史以来的两部伟大作品《大幻灭》和《游戏的规则》的创作者。让·雷诺阿是一个以宗教般的热忱热爱电影的人。

他很善谈，我们喜欢洗耳恭听地听他谈上几个小时，他谈到艺术与电影之间的关系。由于他的背景和传统，雷诺阿感到电影虽然是一门伟大的艺术，但并不是那样的“真正的”艺术——象写作、绘画或音乐，因为直接参与它的创作的人太多了。雷诺阿时常说：电影创作者可以写，可以导，还可以制作自己的影片，但他不能扮演所有的角色；他可以成为摄影师（雷诺阿喜爱用光去绘画），但他不能冲洗胶片。他得把胶片送到某个电影洗印车间去冲洗，有时冲出来的效果不是他所要求的。

“一人不能样样事都干，”雷诺阿一向这样说，“但真正的艺术在于进行创作。”

雷诺阿是正确的。电影是一门合作的媒介。影片创作者要依靠其他人把他的视像搬上银幕。制做一部影片所需的技巧是极其专门的。这门艺术的状态是经常在改进的。

唯一可以单干的事就是写电影剧本。你所需要的就是一杆笔，一叠稿纸或一台打字机，以及一定的时间。当然你可以单独写，或者也可以和别人合作写。

这由你自己选择。

电影剧作家始终在和别人合作。如果制片人有一个构思，委托你把它写出来，你就是和制片人和导演进行合作。以《丢失的方舟的袭击者》为例：剧作家劳伦斯·凯斯丹 (Lawrence Kasdan) [《帝国的反击》(The Empire Strikes Back) 的编剧，《体热》(Body Heat) 的编剧兼导演] 结识了乔治·卢卡斯和斯蒂汉·斯比尔伯格。卢卡斯希望以他的狗的名字印

地安纳·琼斯，作为影片主人公（哈里·森福特）的名字；而且他知道影片最后一个场面是怎样的：一个巨大的地下军用仓库里面摆满了几千个被没收的装着秘密用品的板条箱。这很象《公民凯恩》里的地下室，那里摆满了盛着艺术品的大板条箱。当时卢卡斯对《袭击者》的了解也仅限这些。斯比尔伯格希望给影片添加一层神秘的色彩。他们三个人在一间办公室里关了两个星期，当他们重新露面时，他们已经理出一条总的故事线。然后卢卡斯和斯比尔伯格到别处去拍其他的影片。凯斯丹则返回自己的办公室，写出了《丢失的方舟的袭击者》。

这是好莱坞典型的合作方法。每个人都为最后的成品工作。

剧作家们出于不同的原因而进行合作。有人认为是和别人一起工作更轻松些。大多数喜剧作家就是合作写剧本的，尤其是电视剧作家们：象《星期六午夜的生活》（Saturday Night Live）这样的节目是由五个或十个剧作家来写一段。一个喜剧作家必须既是个编笑料的人又是观众——笑话就是笑话。只有少数天才，象伍迪·阿伦或尼尔·西蒙，可以独自一人坐在屋里并且知道什么滑稽，什么不滑稽。

在合作过程中有三个基本阶段：一、建立合作的基本规则，二、写电影剧本所必须的准备工作；三、实际写作本身。这三个全是重要的。如果你决定合作，你必须睁大眼睛去这样做。例如：你是否喜欢你那未来的合作者呢？你将要和这个人一天几个小时地共同工作几个月，所以你必须能与他（她）愉快地合作。不然的话，从一开始你就会碰到麻烦。

合作是一种关系，是一个一半对一半的建议。两个或更多的人共同工作去创作一个最终产品——电影剧本。这就是你们合作的目的、目标和意图，你们的精力应当用到这个方面。然而合作者们往往很快就看不见这个目的。

他们会因“自己正确”以及各种各样的自我奋斗而陷于困境。所以，最好事先给自己提几个问题。例如：为什么你要合作？为什么你的合伙人要合作？你要和别人一起工作的原因究竟是什么？是因为这样更轻松些？还是更保险？还是不那么孤单呢？

你认为和别人合作写电影剧本的情景是什么样子呢？很多人都有这样一幅图景：一个人坐在书桌前，面对着打字机，发狂地打着字；同时他的合作者在房中来回快步地踱着，口中念念有词，就象一个厨师准备菜谱一样。要知道，这是一个“写作小组”。一个说的，一个打字的。

你也是这样认为的吗？也许曾经有过一个时期，象在二十年代和三十年代的一些写作小组，如莫斯·哈特（Moss Hart）和乔治·S·考夫曼（George. S. Kaufman）就是这样合作的，但是现在则大不一样了。

每个人的工作方式都各不相同。我们各有自己的风格，自己的步调，自己的好恶。我认为合作的最佳范例就是埃尔顿·约翰（Elton John）与伯尼·陶苯（Bernie Taupen）在音乐上的合作了。在他们的鼎盛时期，伯尼·陶苯写了一些抒情诗，然后邮寄给在世界某地的埃尔顿·约翰，由后者谱曲、配器，最后录下来。

这是个例外，不是规则。

如果你想要合作，你必须愿意寻找合适的工作方式——合适的风格，合适的方法，合适的工作程序。各方面都试试犯些错误，通过试验和差错把整个合作的程序过滤一遍，直到你为你和你的合作者找出一个最佳方式。“经过尝试而不起作用的那些段落，”我的电影编辑朋友对我讲，“向你表明怎样才能有效用。”

在合作问题上是没有规则可循的。你必须自己创造规则，一边进行合作一边摸出规则来。这正象婚姻一样。你必须创建关系，保持关系，并继续不去。你始终在和另一个人打交道。合作是一半对一半的建议，是平等的劳动分工。

合作有四个基本的职务：作者、研究者、记录者和编辑。所有职务不分高低，一律平等。

你和你的合作者对你们的合作是怎样认识的呢？你们的目标是什么？你们的期望是什么？你认为自己在合作中应起什么作用？你的合作者应干什么？

打开天窗说亮话：谁去记录？在哪里去工作？什么时候？各人都该干什么？

议一下这个问题，谈论一番。

制定出基本的规则。怎样分工？你应该列出该干的事项来：到图书馆去两三次；进行三次或更多次的个人采访，组织并分工去干。我喜欢干这个，那就干这个；你喜欢干那个，那就干那个，如此等等。去干你喜欢干的事情。如果你喜欢去图书馆，那你就去；如果你的合作者喜欢采访，那就让他去干。这些都是写作过程的一部分。

工作日程表是怎样的呢？你是全天工作吗？什么时候你们能凑在一起？在哪里？要保证双方都方便才好。如果你有个工作或家庭或者在谈恋爱，那有时就会麻烦一些。要对付这些困难。

你是早晨工作的人呢，还是下午工作，或是晚上工作的人呢？这就是说，你们是早晨，还是中午或者晚上工作最有效呢？如果不明确，那先试试某种方法看看。可行，那就定好时间，别再改变了。如果不合适，再试试其他方法。弄清怎样做对双方最合适。要相互支持。你们是在协力干同一件事——一个完成的电影剧本。

仅仅为了寻找和制定一个对双方都合适的工作日程表，也需要花几个星期。

别怕尝试一些没有用处的事。干一干试试看！犯点错误。要通过考验和错误来创造合作的条件，在没有创造出基本规则之前，不要急于进行任何认真的写作。

最后一件事就是动笔写了。

当你开始动笔前，需要准备好素材。

你要写的是什么样的故事呢？是一个带有热恋趣味的惊险故事呢，还是一个带有惊险趣味的爱情故事呢？最好先弄清楚。是现代故事还是历史？是古装戏？你要做一什么样的调查研究工作？准备在图书馆里呆一两天还是好几天呢？需要对某些人进行采访吗？或者是出席一次法律诉讼？还有——由谁来打字呢？

合作是一半对一半的劳动分工。

谁该干什么？

讨论一下。安排妥贴了。你**喜欢**做什么？你干什么**最好**？你是否喜欢收集素材——事实和参考材料，然后把它们组织成背景材料呢？你是善谈，还是善写？弄清楚。如果你不喜欢这样，可以随时更改。

对故事也一样。你们在一起编故事。用几句话写出故事线来。你们故事的主题是什么？动作是什么？谁是主人公？故事讲的是什么？是关于第二次世界大战前夕一位考古学家被派去找回丢失的诺亚方舟吗？谁是你的主要人物？你的人物的戏剧性需求是什么？

写出人物小传。你可能需要和自己的合作者讨论每个人物。然后各写一个人物传记。或者你写传记，你的合作者进行编辑。要了解你的人物。谈论他们；讨论他们是什么人，打哪儿来。装满你的锅。装的越多，取出来的也就越多。

做完关于人物的工作，就要结构故事线。你的故事的结尾是什么，结局如何？你知道开端吗？第一幕与第二幕结尾的情节点吗？

如果你们不知道，那还有谁知道呢？

把你们的故事摆出来，这样就知道你们的发展线索。当你知道了故事的结尾、开端和两个情节点后，就可以用 3×5 英寸的卡片把你的故事线索扩展成逐场的进程。进行讨论，议论，甚至于争议。重要的是了解你的故事。你可以同意，也可以不同意这个故事。你想让它这样，你的合作者想让它那样。如果你们没法解决，那就把两个方案都写下来。然后看一看哪个最佳。要朝着完成品，即这部电影剧本努力。

可能要花费三个至六个星期或更多的时间去准备素材——调查研究，给人物建立故事线，以及创造出你们合作的机制。这是个有意思的经验，因为你们在建立另一种关系。有时令你着魔，有时令人难熬。

当你们动笔写时，事情有时会变得令人疯狂。要有所准备。你们怎么样往纸上写呢？要
用什么技巧呢？谁说什么，为什么这个字就比那一个字好些呢？谁这样讲的？**我是**对的，

你是错的，这是一个角度。而从另一个角度来看，那当然，**你是**错的，我是对的。

合作意味着在一起工作！

合作或任何关系的关键，就在于互通信息。你们必须相互讨论。不互通信息，就没有合作，那只能是误解和意见不一。这没有出路。你们二人是要一起写作并完成一个电影剧本。有时你们会想把剧本扔掉，散伙。也许你是对的。但一般来说这只是你心理上的“玩艺儿”冒了出来。要知道我们每日每时都在和这些东西斗争：恐惧、不安全感、内疚、判断等等。要对付它们。写作也是更多地了解你自己。要敢于犯错误，相互学习。学会判断什么有效用，什么没有效用。

工作方式是多种多样的，你要找到自己的工作方式。你们可以一起工作，其中一人坐在打字机或稿纸前，然后你们两人一起把字和想法写下来。对有些人来说这样工作很有效。在一些事情上，你们意见一致，在另一些问题上一致；你赢了一些，又输掉一些。这是个学习在合作关系中如何磋商与如何妥协的好机会。

另一种方法是，以三十页为一单元的工作。你写第一章，然后让你的合作者进行编辑。你的合作者写第二章，你来编辑；你再写第三章，他来编辑。这样你可以了解你的合作者是怎样写作的，同时你也可以学会当编辑。

我和别人合作时，我们两人一起决定故事和人物。当预备工作结束后，我们就采用三十页为一单元的方式工作。我的合作者写出第一幕。我们在电话上讨论，处理一些可能出现的问题。

当第一幕写完后——一个相当紧凑和干净的“写下来”的稿本——我阅读并进行编辑。它是否有效呢？这里是否还需要一个场面？对话是否需要更清晰一些呢？需要加以扩展

吗？更犀利一些？戏剧性前提安排得清楚吗？是用言语和画面吗？建置是否适当？我可能在这儿或那儿添几句台词或场面，有时在某些视觉方面还要加以描绘。

有时你不得不批评你的合作者写的东西。你应怎样告诉他说他写得很糟，劝他最好扔了重写？你最好考虑一下该说什么。要意识到你是根据自己的判断去和你的合作者的感情打交道。“要判断别人，首先要判断自己。”你必须尊重和满怀希望地支持对方。首先决定你要说什么，然后决定怎样说最好。把你要说的话先对自己讲一遍。如果你的合作者说出你要对他讲的那番话，你会感到如何？

合作也是一次学习的经验。

有时在着手写第二幕之前，要对第一幕进行一些修改。过程完全一样。写作就是写作。在把素材搞成半成品的状态时就继续写下去。你总会有时间来精雕细琢的。不要花功夫去把你写好的东西搞到尽善尽美。反正早晚得修改，所以不必担心它完善到什么程度。也许它不够好。那又怎么样呢？先写下来，以后再对它进行加工，搞得更好一些。

一旦你完成了“写下来”的阶段，回过头去读一遍，看看你写了些什么。你应当能够把它作为一个整体来看待，对素材能高瞻远瞩和展望。你可能需要增添一些新场面，创造一个新人物，或者把两个场面合为一场。那就这样做！

这全是写作过程的一部分。

如果你已结婚，并且要和你的配偶进行合作，那就涉及到另外一些因素啦。例如局面搞到很难的时候，你无法一走了之。这是婚姻的一部分了。如果你们的婚姻出了毛病，那么合作只能扩大你们的问题。你不能当一只鸵鸟，假装什么问题也没有。你必须面对它。

例如：我有两个已婚的朋友，两人都是专业记者，他们决定一起写一个电影剧本。那时，女的手中正好没有任务，而男的正在干一项任务。

她有闲暇，因此她决定先走一步去开始作调查研究工作。她到图书馆去，阅读书籍，走访一些人，然后把这些素材打成文字。她对此一点也不介意，因为“总得有人做这些工作嘛”！当她完成手头的任务时，调查工作已经完成。他们休息几天之后，就开始工作。他说的第一句话是：“让我看看你搞了些什么。”然后就对素材进行评价，仿佛他的任务就是评价这些素材，而这项工作应是由一名研究员而不是他的合作者、他的妻子做出来的。她很恼火，但是什么也没有说。工作**全是**她做的，可现在他插手进来，**拯救**这个剧本。

事情就是这样开始的。并且越搞越糟。他们没有讨论应该**如何**在一起工作，只谈到他们要在一起工作。没有建立基本规则，没有决定说谁干什么，或什么时候干，也没有制定出工作日程表来。

她习惯在早晨工作，笔头很快，信笔写下来，留下许多空白，然后回过头来，重写三、四遍，直到妥贴为止。他在夜间工作，写得很慢，字斟句酌，细致精确，第一稿就几乎是完成稿。

当他们开始合作时，他们对对方都是心中无数。她曾经合作过，而他从来没有过。他们都期待对方应该做一点什么事，但是从未交换过意见。

他们制定了日程表。由她写第一幕——就是她研究过的素材——他写第二幕。

她着手工作了，但她不太有把握——这是她的第一个电影剧本——她花费了不少功夫去解决形式问题和克服种种阻力。她写好了头十页，就请他读一读。她不知道自己写的路子对不对。故事建置是否正确？是否就是他们所讨论和研究过的东西呢？人物是否是真实环境中的真实人物？她的顾虑是自然的。

当她给他这前十页时，他正在写第二幕的第二场。他不愿意读她写的东西，因为他自己也有难题，而且刚开始找到自己的风格。这一场面相当难，他已经写了好几天了。

他接过稿子，搁置在一旁，又埋头自己的工作，对自己妻子没说一个字。她等了几天让他读那些素材。他没有读，她生气了，于是他答应当晚读。她满意了，至少暂时满意了。

第二天，她一早就起来。他仍在睡觉，因为前一天他工作到深夜。她煮好了咖啡，并试着干一会儿工作。但实在干不下去。她一心想知道，她的丈夫，她的合作者，对她所写的那几页是怎样考虑的。为什么他花费了这么久才去读呢？

她越想越不耐烦。她必须去弄清楚。最后，她得出了结论：如果不让他知道，那也就不会伤害他。于是她悄悄地走进他的书房，轻轻地关上了门。

她走到书桌前，翻找他的稿子，想看一看。他在她写的头十页稿子上是否写上了什么评语。她终于找到了自己的稿子，但是上面什么也没有写——没有记号，没有批语，什么也没有。他根本没有读过！她火了，开始读他的稿子，看他到底被什么缠住了。

这时她听到楼梯上传来脚步声。门一下子打开了。她丈夫站在门槛上，大声喊着：“离开书桌！”她试图解释，可是他不听。他责难她在偷看他的东西，在干涉他，侵犯了他的人权。她爆炸了，所有的火气和紧张的关系，没有交换的意见全吐了出来。他们干了起来，并且动起手来，什么都不顾忌了。全都爆发了出来。忿恨、挫折、恐惧、焦急、不安全感全出来了。这是一场恶斗。连狗也跟着“汪汪”叫了起来。在他们“合作”的高峰，他把她抱了起来，拖过房间，迳直把她扔出书房，“砰”的一声把她关在门外。她脱下一只鞋，站在那里用鞋跟敲打门板。直到现在，在他书房的门上还留着她的鞋跟印。

现在，他们全感到这事可笑。

可当时并不可笑。他们好几天没说话。

从这次经历，他们学习到了不少东西。他们认识到争吵在合作关系中是没有用的。他们学会了一起工作，以及在亲密的和专业的基础上进行交流。他们学会了以正确的和相互支持的方式，相互提出批评而无需害怕和克制。他们学会了相互尊重。他们意识到每个人都应当有自己的写作风格，你是无法改变的，只有支持他。她学会了尊重他那字斟句酌地认真推敲的风格。他也学会了钦佩并尊重她的工作方式——快、干净、俐落和准确，总是一气呵成。他们学会了如何求得对方的帮助，尤其是他们两人都感到困难的事。他们在相互学习。

当这个电影剧本完成之后，他们对于自己所实现的事有一种满意和大功告成的感觉。

合作意味着“一起工作。”

这就是全部道理。

练习：

如果你决定合作，那就把写作过程设计成三个阶段：基本规则，准备工作，以及写作素材的机制。

（本章由鲍玉珩译）

第十六章 剧本写完之后

在剧本完成之后，你对它该怎么办呢？

首先你得弄清它是否“有效”。它是名垂史册呢，还是当糊墙纸用。你需要某种反馈来证明是否把你要写的东西写出来了。

这时你不知道它是否有效，你看不出来，你和它太近了。

但愿你的稿子眷写得清楚。这样你就能复印一份。把原稿保存起来，千万、千万不要把原稿交给任何人。

把你的剧本交给两个朋友——密友，你能信任的、会对你讲实话的朋友，不怕告诉你：“我讨厌这个剧本，你写的既薄弱又不真实，人物单调而平板，故事既造作又说教”的朋友，不怕伤你感情的人。

你会发现，大多数人都不会告诉你对剧本的真实看法。他们说**他们认为**是你爱听的话：“挺好，我喜欢，真的喜欢。你的剧本里有些挺好的东西，我想它是‘卖座’的。”不管这意味着什么！人们是一番好意。但他们没认识到，不讲真话对你的害处更大。

在好莱坞，没人会告诉你真实的想法。他们都对你讲他们喜欢这个剧本，可是“这不是我们目前想要搞的东西”，或是“我们正搞一个类似的东西”。

这对你都毫无帮助。你需要有人告诉你他们对你的剧本的真实看法。所以要仔细选择给谁看。

当他们读过剧本之后，倾听他们说些什么。不要为你所写的东西辩解，不要**装着**在洗耳恭听，而事后感到气愤或伤心，总觉得自己是对的。

看看他们是否抓住了你的写作“意图”。你听取他们意见的角度应是“他们可能的对的”，而不是“他们就是对的”。他们会提出种种看法、批评、建议、见解和判断，他们对不对呢？向他们提出问题，追问他们。他们的建议和想法有意义吗？他们给剧本增加了什么吗？提高了剧本的价值吗？和他们一起研究那个故事。找出他们喜欢什么，不喜欢什么，哪里打动了他们，哪里没有。

你想要写出力所能及的最佳剧本。如果你觉得他们的建议能改善你的剧本，那就用上。改动必须是有选择的，你必须对那些改动感到舒服。这是你的故事。你知道这些改动是否行得通。

如果你想做些改动，那就改。你已经在这个剧本上下了好几个月的功夫了，所以应该把它做好。如果你要把你的作品卖出去，你终归要修改的，为制片人、为导演、为明星做修改。改就是改，没人愿意改。可我们全都得这样做。

到此为止，你依然不能客观地看待自己的剧本。如果“万一”你需要他人的意见，那就得做好无所适从的准备。如果你把剧本交给四个人看，他们的意见会很不一致。一个人喜欢抢曼哈顿银行这件事，另一个人不喜欢。一个人说他喜欢抢劫的故事，但是不喜欢抢劫的结局（他们要么都逃脱了，要么都没逃成），而另一个人则奇怪你为什么不用写一个爱情的故事。

这不是个办法。找两个人即是可以信得过的。

如果你已对剧本满意了，那就该去打印。你的剧本必须是清楚、整洁，并且象个专业剧本的样子。你可以自己打字，也可以让职业打字员打。如果可能的话，最好让打字员打定稿本。如果你自己打，你可能不由自主地想要“凿一两下”，改动一些不该改的地方。

你的剧本的**格式**必须是正确无误的。别指望打字员会为你改正。那不是打字员份内的事。你交给打字员的稿子应当是能够读得懂的。勾勾划划，在边上用铅笔作注，或贴纸条等，都可以。但必须保证打字员能读懂。找人打字大概是每页九角五分或壹元贰角五分（至少在本书写作时的价格是这样）。

计划要花一百美元来打这份主稿。（它一般总比你的原稿要长些，不要为了省几块钱让打字员打得太挤了。）这比起你写剧本花的功夫只是个小数目。你为写作而付出的欢乐、痛苦和艰苦的劳动远远超过了这个数目。

不要给场面编号。最后的拍摄剧本在左侧有一栏数目字，在这一栏里标明由**制片经理**编排的、而不是由编剧编排的分镜头号码。当剧本被买下，导演和演员们签了合同之后，就要雇用一名制片经理。制片经理和导演要逐场、逐个镜头地研究剧本。拍摄场地一经选定，制片经理和他的秘书就着手制订一个生产计划表。在这张可折叠的大表上每一个场面，内景或外景，都有专栏标上。生产计划表完成后，各个场面都标好并经导演同意后，制片秘书就把每个场面的号码打在每页纸上，以供逐个镜头地分镜头。这些号码是用来辨认每个镜头，从而使影片在洗印和编目时（约 30 到 50 万英尺），每一段胶片都能辨认出来。因此，给场面编号不是编剧的任务。

关于扉页还要说一句。许多新手或没有经验的作者感到他们应在扉页上写上说明、注册号、著作权情况、各种引文、日期以及其它。他们想要献出《泰斗》（片名——译注），一部由“明星全体献演的史诗巨片”的独创剧本，作者约翰·唐。

别这么干。扉页就是扉页。它应当既简单又一目了然，《泰斗》要写在纸页的正中，“约翰·唐编剧”直接写在标题下面，然后在右下角写上你的地址和电话号码。我作为剧本部的领导已经有若干次接到新作者的剧本，却没法和他们联系。这种剧本留两个月就要扔进废纸笼里去了。

（钟大丰译）

第十七章 作者札记

人人都是作家。

你们会发现这一点的。你向任何人谈到你的电影剧本，他都会提出建议，给以评价，或有一个更好的想法。然后，他们会说**他们**也有一个可以写成电影剧本的美妙构思。

说要写电影剧本是一回事，而实际去**写**则是另一回事。

别对自己所写的东西进行判断。也许要隔若干年你才能客观地去“看”自己的剧本。或许你根本做不到。而做出“好”或“坏”的判断，或者把这个与那个做比较，这在创作经验中都是没有意义的。

它是什么样子就是什么样子。

我在洛杉矶出生。我一生都和好莱坞电影企业有着关系。我在童年时，就在《乱世佳人》中扮演过一个角色；十二岁时，我就在弗兰克·卡普拉（Frank Capra）的《联邦一州》（State of Union）中同斯宾塞·屈赛和凯瑟琳·赫本一起同过台；少年时，我那在好莱坞高地所组织的“俱乐部”，就是在《无因的反叛》（Rebel Without a Cause）中逐猎詹姆斯·丁恩（James Dean）的那伙人的榜样。

好莱坞是一个“梦幻工厂”，健谈者的城镇。在这个城里你走到凡是有人聚集的地方，你都会听到有人在谈论他们准备写的剧本，他们要制作的影片，要签订一个合同等等。

全是空谈！

动作即是人物，对不对？一个人的**所做所为**，而不是一个人**说**什么，表明他是什么样的人。

人人都是作家。

在好莱坞有一种对剧作家放“马后炮”的倾向，制片厂、制片人、导演，还有明星，全要对剧本进行修改，来“改好”它。在好莱坞，大多数人都自以为比素材更“高明”，“他们”知道该干些什么“来改好些”。导演们则始终在这样干。

一个电影导演可以拿到一部伟大的电影剧本拍摄成一部伟大的影片。他也可能拿到一部伟大的电影剧本而拍摄成一部糟糕的影片。但他绝不可能拿到一部糟糕的电影剧本而拍摄成一部伟大的影片。没法。

只有少数几个导演知道如何在视觉上把故事线安排得更紧凑从而改进了原来的电影剧本。他们可以把原稿为三至五页长的、以对话见长的场面，浓缩成一个紧凑而富有戏剧性的三分种的场面：其中只用五句对话，三个面部表情、一个人点燃香烟、和墙上挂钟的特写等。希德尼·鲁麦特（Sidney Lumet）在《网络》中就是这样做的。他拿到帕迪·恰耶夫斯基的 160 页长的稿本，这个剧本写得很漂亮，结构也很好。鲁麦特抓住剧本的整体，从视觉上把它压缩成一部 120 分钟的优秀影片。

这是个例外，不是规律！

在好莱坞，大多数导演都没有故事感。他们只不过是马后炮。对故事线加以改动，这只是削弱并歪曲了原剧本。结果是，花了一大笔钱拍出一个没人看的劣等影片。

当然，从长远来看是大家均有所失：制片厂亏了钱；导演在自己“竞赛纪录”上加上了“一次失败”；而剧作家由于写了坏剧本遭人骂。

人人都是作家。

有些人可能把电影剧本写完。另一些人没有写完。写作是项艰苦的工作，是日复一日的劳动。专业剧作家就是决定达到一个目标，然后实现之。如同生活一样，写作是一种个人的责任：你或者履行它、或者不履行。然后，就是那个关于生存与进化的、古老的“自然法则”了。

在好莱坞没有“一夜成功的故事”。这正如谚语所讲的：“一夜成功要花十五个春秋。”

请相信这句话。这是真理。

专业的成就是由坚持不懈与决心来衡量的。麦克唐纳公司（the McDonald's Co.）的海报《再接再厉》概况了它的格言：

世界上没有任何东西能代替持之以恒：
才华不能代替——常见的是
失败的天才；
天才也不能代替——没有成果的天才
只能被当成笑料；
教育也不能代替——
这世界充满了受过教育的废物。
只有持之以恒和决心，才能有
无上的权威！

当你完成了你的电影剧本时，你已经取得了一个伟大的成就。你把一个构思，发展成一条戏剧的或喜剧的故事线，然后坐下来用几个星期或几个月把它写下来。从开始到完成，是一个满足和得到回报的体验。你做了你决心要做的事情。

这是值得骄傲的！

才能是天赋的，你具备它或者不具备它，但是这并不妨碍写作的体验。

写作自身会给你带来报偿。要享受它。

努力干吧。

（本章由鲍玉珩译）