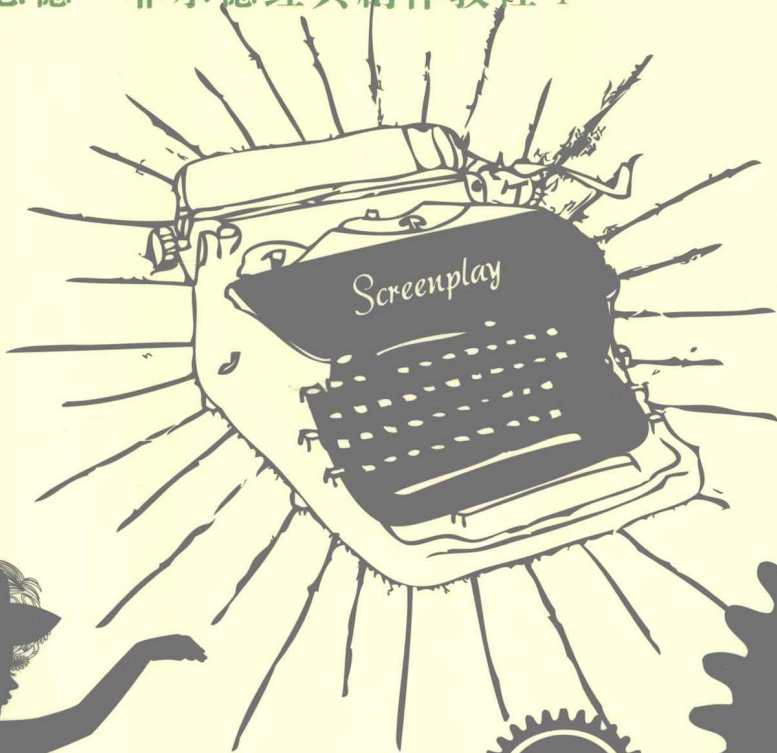


(美) 悉德·菲尔德
(Syd Field) 著
钟大丰 鲍玉珩 译

电影剧本 写作基础

悉德·菲尔德经典剧作教程 1



修订版

电影学院 026

悉德·菲尔德经典剧作教程 1

Screenplay: The Foundations of Screenwriting

电影剧本 写作基础

(修订版)

(美) 悉德·菲尔德 (Syd Field) 著 钟大丰 鲍玉珩 译

世界图书出版公司
北京·广州·上海·西安

图书在版编目 (CIP) 数据

电影剧本写作基础 / (美) 菲尔德著; 钟大丰, 鲍玉珩译.

—北京: 世界图书出版公司北京公司, 2011.12

书名原文: Screenplay

ISBN 978-7-5100-4235-5

I . ①电… II . ①菲… ②钟… ③鲍… III . ①电影文学剧本 - 创作方法 IV . ① I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 271428 号

Screenplay: The Foundations of Screenwriting

By Syd Field

This translation published by arrangement with Delta, an imprint of The Random House Publishing Group, a division of Random House, Inc.

北京市版权局著作权合同登记号图字 01-2010-3272

电影剧本写作基础 (修订版)

著 者: (美) 悉德·菲尔德 (Syd Field)

译 者: 钟大丰 鲍玉珩

丛 书 名: 电影学院

筹划出版: 银杏树下

出版统筹: 吴兴元

责任编辑: 陈草心

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间

出版: 世界图书出版公司北京公司

出 版 人: 张跃明

发行: 世界图书出版公司北京公司 (北京朝内大街 137 号 邮编 100010)

销售: 各地新华书店

印刷: 北京正合鼎业印刷技术有限公司 (北京大兴市黄村镇太福庄东口 邮编 102612)

(如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题, 请与承印厂联系调换。联系电话: 010-61732313)

开本: 787×1092 毫米 1/16

印张: 19 插页 4

字数: 283 千

版次: 2012 年 8 月第 1 版

印次: 2012 年 10 月第 3 次印刷

读者服务: reader@hinabook.com 139-1140-1220

投稿服务: onebook@hinabook.com 133-6631-2326

购书服务: buy@hinabook.com 133-6657-3072

网上订购: www.hinabook.com (后浪官网)

拍电影网: www.pmovie.com (“电影学院”官网)

ISBN 978-7-5100-4235-5 / J · 143

定 价: 35.00 元

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

版权所有 翻印必究

献给所有的先行者和后来者
献给所有点燃火焰并使之持续燃烧的
伟大的悉达圣徒和大师们

致中国读者

我的任务……就是让你听，让你感觉——而最重要的是，让你看。
就这些，而且，这就是一切。

——约瑟夫·康拉德 (Joseph Conrad)

我好像把我一生大部分的时间都花在了坐在昏暗的剧场里，手拿着爆米花，目不转睛地盯着那神奇的银幕上反射的光的河流组成的影像。

我是那些在好莱坞电影工业的氛围里长大的孩子们中的一个。就像我哥哥在“治安官的男孩”乐队吹喇叭时一样，我曾在弗兰克·卡普拉导演、斯宾塞·屈赛和凯瑟琳·赫本主演的《联邦一州》一片里扮演过乐队成员。可对此我除了还记得范·强生教我下跳棋之外，别的什么也没记住。

是的，我真的可以说我是好莱坞的孩子。

在过去的三十五年里，我看着电影成了我们文化的一个组成部分，我们传统的一个组成部分，看着它变成了一种国际化的生活方式。一旦一个观众加入到昏暗的剧场里，成为其中的一员，他就变成了一个生命的存在，融入到一个无法用语言表述却又与那超越时间、空间和环境而存在的人类精神有着根深蒂固的联系的“集体情感”之中。

看电影既是一种个人的经验，又是一种集体的经验，那是一系列与时间相抗争的瞬间。看着银幕上那些闪动着的影像便可以目击所有的人生经验。它可以是像史蒂文·斯皮尔伯格的《第三类接触》开始的段落那样美妙而充满诗意；或者像斯坦利·库布里克的《2001太空漫游》里猿猴把木棒扔向天空，融入宇宙飞船时那样涵盖整个人类的历史。数千年的时间和人类的演进浓缩在了两小段影片里面，那是多么奇幻而又神秘的时刻呀。这就是电影的力量。

这些年来对于电影中的戏剧性结构的理解成了争论的焦点，围绕着常规的和非常规的故事讲述方法大家展开了激烈的讨论。我觉得这很好，因为它带来有所发现的探讨，新的观点从影片里生发出来。结构不会变化，只有形式——也就是把故事结合在一起的方法——将会改变。如果要用一些新的用画面讲故事的方法，那我已经很清楚我该从哪里开始了。我们可能告别了过去，但过去或许不曾放过我们。

当我坐在昏暗的剧场里，我一直乐观地满怀希望。我不知道我是在为我自己生活中遇到的问题寻找着答案，还是沉默地坐在黑暗中庆幸着自己没有在那恶魔般的银幕上面对我所看到的那些斗争和挑战。是的，我知道那些只是投射出来的影像，但我可能从中得到某些启示和对自己的生活有帮助的知识。

当我回顾我的人生足迹时想到这些。我看到我从哪里开始自己的旅程，凝视着自己到过的地方和自己走过的道路，明白了它们并非终点是多么的重要啊。这旅程本身就既是目的，也是结局。

就像在电影里一样。

悉德·菲尔德

2001年6月于加州贝弗利山庄

引言

圣人云：我们可能告别了过去，但过去或许不曾放过我们。

——《木兰花》(*Magnolia*, 1999),

保罗·托马斯·安德森 (Paul Thomas Anderson) 编剧

1979年，当我第一次写这本书的时候，市场上只有少数几种和电影剧本创作艺术与技巧有关的书籍，这其中最流行的就是拉戈斯·埃格里 (Lagos Egri) 所著的《剧作的艺术》(*The Art of Dramatic Writing*)，该书于1940年第一次出版。虽然这不是一本真正意义上有关电影剧本创作的书，但是它比较清楚和准确地陈述了有关戏剧创作的基本原则。在那个时期，舞台剧本与电影剧本的写作尚没有被真正的区分开来。

《电影剧本写作基础》(*Screenplay*，即本书) 改变了这一切。这本书通过设计戏剧性结构的基本原则，确立了电影剧本写作的基础，也是以当代流行电影为例来阐释剧本写作的第一本书。同时就像我们知道的那样，电影剧本写作这门技巧在某些时候会上升到艺术的高度。

这本书第一次出版的时候，立刻就成为当时的畅销书，或者就像我的出版商在书上标记的那样——“轰动一时”。在出版的头几个月里，该书被多次印刷，并且成为当时讨论的“热门话题”。看上去似乎所有人都对这种瞬间获得的巨大成功感到惊讶。

20世纪70年代，我在好莱坞舍伍德·欧克斯实验学院 (Sherwood Oaks Experimental College) 教授剧本写作期间，我发现来自各行各业的人们都对剧本创作有着惊人的渴望。数以百计人涌入我的课堂，而且事情很快就变得很清楚，每个人都有自己的故事，只是他们不知道如何去讲。

自从1979年早春的某天，《电影剧本写作基础》第一次在书店中出现

以来，剧本写作理论已经有了巨大的发展。今天，剧本写作和电影制作的普及已经成为我们文化的一部分，是不容忽视的。走进任何书店，你都可以从一排排书架上看到各种有关电影制作方面的书籍。事实上，现在大学校园中最流行的两个专业就是商业和电影。同时，伴随着计算机技术和计算机图像和形象戏剧性的崛起，MTV、高清电视、Xbox、Playstation 和新型局域网技术的影响日益扩大，以及国内外各种电影节的大量增加，我们已经处于一场电影革命之中。不久，我们就可以用手机来制作短片，把它们通过电子邮件发送给我们的朋友，然后在电视机上播放出来。显然，我们看待事物的方式也在进化。

来看一下《指环王》三部曲的史诗性冒险，《美国美人》对美国中产阶级的描述，《奔腾年代》的情感和视觉冲击力，或者《谍影重重2》、《冷山》、《记忆碎片》、《青春年少》、《木兰花》、《特伦鲍姆一家》以及《美丽心灵的永恒阳光》的文学性陈述，把它们同70、80年代的任意一部影片比较一下，你就会发现这种革命的显著性：影像变得更快；信息的传递是更为视觉化的、快速的；夸大了对沉默的运用；同时特效和音乐更加突出和显著；时间的概念更加主观化而且经常是非线性的，在基调和技巧上更为小说化。尽管讲故事的工具和技巧在时代的需求和技术的基础上进化了，但是讲故事的艺术仍然和从前一样。

电影是艺术与科学的结合体；技术的革命直接改变了我们看电影的方式，因此，也改变了我们写电影的方式，这是必须的。但是，无论在物质方面发生怎样的变化，剧本的本性永远是不变的：一个电影剧本就是通过影像、对话和描述来讲故事，并且把这个故事放置在一个戏剧性的结构环境之中。这就是剧本，这就是剧本的本性，这就是视觉性剧本的艺术。

电影剧本写作是一个创造性的过程，这种技巧是可以学习的。讲述一个故事，你必须创建自己的角色，引入戏剧性前提（这是一个关于什么的故事）和戏剧性情景（行动的周围环境），为你的角色设置需要去面对和攻克的障碍，然后，结束这个故事。就像你知道的那样，男孩遇到女孩，男孩得到女孩，男孩失去女孩。所有的故事，从亚里士多德时代历经众多璀璨的文明，其中都嵌入了相同的戏剧性要素。

在《指环王1：护戒使者》(*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, 2001, 弗兰·沃尔什、菲利普·伯恩斯和彼得·杰克逊根据J.R.R.托尔金原著小说改编)中, 佛罗多成为魔戒的持有者, 负责把戒指带到其诞生的地方末日山去销毁, 这就是他的戏剧性需求(dramatic need), 他如何到达那里以及怎样完成任务, 就是故事本身。《指环王1：护戒使者》设置了角色和场所, 采用线性叙事; 设定了人物主角佛罗多、霍比特人的家乡夏尔以及其他的护戒使者们, 他们出发去末日山完成毁灭魔戒的任务。《指环王2：双塔奇兵》(*The Lord of the Rings: The Two Towers*, 2002), 为佛罗多、山姆和其他护戒使者们在去毁灭戒指的旅途中设置了许多戏剧性的障碍。佛罗多和山姆遇到一个又一个的障碍, 阻止他们去完成任务。与此同时, 阿拉贡和其他人必须克服困难去打败圣盔谷的奥克斯。在《指环王3：王者归来》(*The Lord of the Rings: The Return of the King*, 2003)中, 故事被圆满地解决了: 佛罗多和山姆到达了末日山, 目睹戒指和咕嚕姆一起跌入火焰中, 被彻底销毁, 阿拉贡王冠加冕, 重新成为刚铎的国王, 霍比特人回到故乡夏尔, 他们的故事也就此结束。

建置, 对峙, 解决 (set-up, confrontation, and resolution)。

这就是戏剧的原料。当我还是一个孩子, 手里拿着爆米花坐在漆黑的电影院, 充满敬畏地盯着庞大的银幕上由一道白光投射出的影像时, 我就知道这些了。

作为一个土生土长的洛杉矶人(我的祖父于1907年从波兰来到洛杉矶), 我就是在周遭都是电影工业的环境中长大的。当我10岁的时候, 作为谢佛尔男孩乐队(Sheriff Boy's Band)的一员, 我曾经在弗兰克·卡普拉(Frank Capra)的《联邦一州》(*The State of the Union*, 1948, 斯宾塞·屈赛和凯瑟琳·赫本主演)中扮演角色。我对那次经历没有太多的印象, 除了记住范·强生(Van Johnson)教我如何下棋。

每个星期六的下午, 我和我的朋友们经常会偷偷溜进附近的电影院, 观看《飞侠哥顿》(*Flash Gordon*)和《巴克·罗杰斯》(*Buck Rogers*)的系列片。在我十几岁的时候, 看电影成为一种爱好, 一种娱乐形式, 一个讨论的话题, 同时电影院也成为一个好玩的去处。有时, 会有一些难忘的

镜头——比如《江湖侠侣》(*To Have and Have Not*, 1944)中的鲍嘉与白考尔,《碧血金沙》(*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948)中沃尔特·休斯顿在山上发现金矿时疯狂的舞蹈,又或者在《码头风云》(*On the Waterfront*, 1954)的结尾看到马龙·白兰度在码头的跳板上蹒跚而行。

我进入了好莱坞高中,被邀请加入雅典人兄弟会——高中时代的众多的俱乐部之一,成员们经常一起四处游荡。毕业后不久,我经最好的朋友——雅典人的会员之一弗兰克·马佐拉(Frank Mazzola)介绍,遇见了詹姆斯·迪恩(James Dean),并与他建立了深厚的友情。弗兰克向迪恩介绍了这个时期的高中俱乐部都是什么样子(俱乐部的概念同今天的“帮”类似)。导演尼古拉斯·雷(Nicholas Ray)和詹姆斯·迪恩选择弗兰克作为电影《无因的反叛》(*Rebel Without a Cause*, 1955)中关于“帮派”的顾问,并且在电影中扮演了克郎齐这个角色。于是我们这个雅典人兄弟会就在电影《无因的反叛》中成为了片中那个俱乐部的原始典范。有时,当我们在周六晚上沿着好莱坞的保利瓦德大街四处闲逛惹是生非时,詹姆斯·迪恩会来跟我们一起。我们就是所谓的小流氓或坏家伙,从不退缩,决不食言,不管是一次挑战还是一场战斗。我们总是会惹上很多麻烦。

迪恩喜欢听有关我们的冒险,并且会不停地向我们追问更多的细节。每次我们又有些什么野蛮、过分的粗野行径的时候,不论是什么,他都想知道那是如何发生的,我们是怎么想的,感觉如何,诸如此类演员会问到的问题。

只有当《无因的反叛》放映并且在世界上引起轰动之后,我才意识到我们对这部影片做出了多大的贡献。讽刺的是在迪恩整日和我们混在一起的那段时间里,并没有对我们产生什么真正的影响,只有到他死后,也只有在那个时候,当他成为我们这一代人的偶像的时候,我才领会到我们做出的重大贡献。

是马佐拉说服我去上表演课,这件事最终改变了我的人生。这是一个人一生中一系列重要事件里最有影响的时刻。我的家庭——姑姑和叔叔们(我的父母在几年前过世了)——想让我成为专业人士,那意味着成为一名医生、律师或者牙医。我过去也确实利用业余时间在西奈山医院工作,

而且我喜欢急诊室的步调和戏剧性，所以我曾经考虑过要成为一名医生。1959年8月，我被加州大学录取，收拾好属于我的为数不多的东西，我驱车前往伯克利。

伯克利在60年代早期是一个骚乱不定的热闹地区。在那里，旗帜、标语和宣传的小册子到处都是。卡斯特罗的起义军刚刚颠覆了巴蒂斯塔政府，标语随处可见，从“解放古巴”、“革命的时刻到来了”到“言论自由”、“废除 ROTC（后备军官训练队）”、“人人平等”、“社会主义为人人，人人社会主义”。电报大街，这条直接通往校园的主干道上永远都挂满了各种颜色的旗帜和传单。抗议的集会几乎每天都有，只要我停下来听，联邦调查局的特务们就会用他们隐藏在衬衫或者领带上的照相机拍下每一个人。这只是一个玩笑。

我不久就像同时代的人们一样，被卷入当时的那些活动之中。就像我那个时代的许多其他人一样，我被“垮掉的一代”——凯鲁亚克、金斯伯格、格雷戈里·柯索等人，影响和激励着，这些诗人/圣哲点燃了反叛和革命的火炬。我们被他们的声音和他们的经历所鼓舞，我也一样，希望在改变的浪潮中当个弄潮儿。不久，学校爆发了由马里奥·萨瓦欧引发的骚乱，卷入了争取言论自由的政治动乱。

在伯克利的第二学期，我在葛奥格·布齐纳（Georg Büchner）执导的德国表现主义戏剧《胡扎克》（*Woyzeck*）中试演了胡扎克这个角色。在扮演这个角色的过程中，我遇到了法国著名导演让·雷诺阿（Jean Renoir）。

我和雷诺阿的关系直接改变了我的生活。现在我已经知道，在你的一生中会有这么两三次，某些事情的发生改变了你整个人生的进程。我们遇见某人，去了某个地方，或者做了某些我们之前从未做过的事情，然后这些时刻就有可能指引我们到达我们想要去的地方，同时也就是我们一生中所要贡献工作的时刻。

人们说我能够和雷诺阿一起工作是非常幸运的，那是一次机遇，我在正确时间出现在了正确的地方。这是事实。但是经过这些年，我已经学会了不要过于相信运气或者所谓的偶然，我想所有事情的发生都有原因。在这个地球上度过的短暂时间里，人生的每一刻，我们的每一次经历都值得

我们去学习。把它称之为命运、定数，或者任何其他你想的，都无关紧要。

我在雷诺阿的戏剧《卡罗拉》(*Carola*) 的世界首次公演中做试演，并且最终成为第三号主角，出演康潘那部分，扮演二战中巴黎被纳粹占领的最后那段时间里巴黎一家戏院的舞台经理。有将近一年的时间，我坐在雷诺阿的脚下，通过他的眼睛观看和学习电影。他总是对它们做出评价，无论是作为一个艺术家、一个人或者是一个人道主义者，他对自己所见所写的一切热情且直言不讳地发表意见，其实他三者都是。同他在一起对我而言是一种激励、一个人生的重要课堂、一种快乐、一种荣幸，同时也是一次宝贵的学习经验。虽然在我的生命中电影一直是很重要的一部分，但是只有在我和雷诺阿在一起的那段时间里，我把注意力转移到了电影身上，就像植物为了朝向太阳而转动。突然间，我开始用一种全新眼光来看待电影，把它作为一种艺术形式来研究和学习，在故事和影像中寻找对生命的表达和理解。从这一刻起，对电影的热爱哺育和滋养了我。

“什么是电影？”(*Qu'est-ce que le cinéma ?*)，这是雷诺阿在给我们放映他的某部片子之前经常会问到的问题。“什么是电影？”他以前曾经说电影不仅仅是在银幕上闪过的影像：“这些影像是一种艺术形式，但比生活更为广阔。”我怎样来描述雷诺阿呢？他是一个人，就像其他人一样。但是至少在我的印象中，他与其他人的不同之处在于，他有着高贵的心灵，胸襟宽广、待人友善、聪明睿智，同时看上去似乎能对他接触到的每一个人产生影响。作为伟大的印象主义画家皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿之子，让在视觉上同样有着惊人的天赋。雷诺阿教我学习电影，引导我进入这个通过视觉讲述故事的艺术，成为了我们内心中的一个礼物。他领我登堂入室，而我也从此义无反顾。

雷诺阿不喜欢那些老生常谈。他会引用他父亲关于把想法付诸实践的话，“如果你不使用模型就往树上画叶子，”雷诺阿告诉我们这位印象派大师曾经说过的话，“你的想象力只能为你提供很少的树叶，而自然可以为你提供数百万计，就在同一棵树上。世上没有完全相同的两片叶子。一个只从自己的想象中汲取养分的画家不久就会开始重复自己。”如果你去看雷诺阿的那些伟大作品，你就会理解他这句话的含义。在他的画中，从没

有两片树叶、两朵花或者两个人是用同样的方法画出来的。他儿子的电影也是一样：《大幻影》、《游戏规则》（这两部都被认为位于电影史上最伟大的电影之列）、《黄金马车》、《草地上的午餐》等等。雷诺阿告诉我他“用光来描绘”，就像他的父亲用油彩作画的方式一样。让·雷诺阿是这样一位艺术家，他用和他父亲“发现”印象主义一样的方式，发现了电影。“艺术，”他说，“应该为欣赏者提供与创造者交融的机会。”

坐在电影院观看那些闪烁的影像在银幕上晃动，就像是亲身经历了人生中的最大事件：从作为首部曲的《指环王1：护戒使者》到《特伦鲍姆一家》；从《黑客帝国1》到《第三类接触》；从《桂河大桥》最初的那几个镜头到斯坦利·库布里克的《2001太空漫游》中用一根扔向天空的木棒与飞船融合的画面来捕捉人类历史的场景——数千年来，人类的进化被浓缩到电影的两个画面中展示出来，这一刻是如此的神奇而又令人惊叹，这就是电影的力量。

在过去的几十年间，我在世界各地巡讲关于电影剧本创作的艺术与技巧，我观察到电影剧本写作的风格已经进化到一个更加视觉化的阶段。就像我提到过的，我们发现某些小说的特定技巧，像意识流和章节体，正在开始渗入到现代的剧本中来。（《杀死比尔》、《时时刻刻》、《特伦鲍姆一家》、《美国美人》、《谍影重重2》、《满洲候选人》、《冷山》就是一些典型的代表）。很明显，这是全新的伴随着计算机技术成长起来的一代人，他们习惯于互动软件、数字化的叙事方式以及剪辑软件，他们看待事物的方式更为视觉化，因此能够运用更为影像化的方式进行表达。

但是当所有的都说过了也做完了，写作的基本原则并没有改变。无论在什么时间什么地点或者我们生活在什么时代，这些原则都是一样的。伟大的电影是永恒的——他们体现和捕捉了他们被制作出来的那个时代的信息，而人类的状态在现在和那时是一样的。

我写这本书的目的就是研究电影剧本写作的技巧，同时举例说明戏剧性结构的基本原则。当你想要创作一个剧本的时候，有两方面需要处理：第一是写作的准备阶段，调查研究、考虑时间、人物创造以及铺设复杂的戏剧性结构等；第二个是实施阶段，对剧本进行实际的创作，设计视觉影

像的同时记录对白。写作中最困难的事情就是知道要写什么。当我第一次写这本书的时候就面临这个问题，现在依然如此。

这不是一本关于“如何去做”的书，我不能教每一个人如何写剧本。人们自己教会他们自己关于写剧本的技巧，我所能做的就是向他们指出要创作一个成功的剧本什么是他们必须去做的。所以，我把它称为应该去做什么的书。意思是如果你有某个想法想把它写成剧本，而你不知道做什么或者怎么去做，那么我来教你。

做过戴维·勒·沃尔珀制片公司（David L. Wolper Productions）的编剧兼制片人，当过自由职业的电影剧作家，担任过西尼莫比尔制片系统（Cinemobile Systems）编剧部门的领导后，我花费了好几年时间写作与阅读电影剧本。仅在西尼莫比尔公司一处，两年多的时间里我就阅读了2000多部电影剧本并写出故事提要。在这2000多个剧本中，我只选了40部提交给我们的资助人作为可拍的电影投入生产。

为什么如此之少呢？因为我所读到的剧本中100部里有99部都没有好到足以对它投资100万或者更多钱的程度。或者换而言之，在我所读到的剧本中100部只有1部是好到足以考虑拍成电影。在西尼莫比尔，我们的工作就是制作电影。只在一年内，我们就直接参与约119部影片的生产，包括《教父》、《猛虎过山》、《激流四勇士》、《再见爱丽丝》、《美国风情画》等一系列影片。

在70年代早期，西尼莫比尔是一家可移动外景拍摄的制片公司。这彻底颠覆了电影的制作方式。电影制作者不再必须依赖额外的大篷车来装载演员、工作组成员和各种设备，把他们运到任何需要的地方。基本上，西尼莫比尔是一辆8轮驱动的“灰狗”长途汽车，所以我们可以把设备存放在行李区，然后把演员和工作组成员拉到山顶，拍3至8页的脚本，然后再开回家。我的老板、西尼莫比尔公司的创建人弗瓦德·赛德（Fouad Said）在成功的基础上决定拍摄自己的影片。于是他外出筹集资金，在短短的几周内就筹到了几百万美元，同时在需要的情况下，有数百万美元以上的周转资金。很快，几乎好莱坞的每个人都给他送来剧本。从电影明星和导演那里、从制片厂和制片人那里、从各种相识或不相识的人那里，送

来了上千本剧本。

也就在那时，我有幸得到机会可以阅读送来的大量剧本，评定它们的质量、预计成本和大致的预算。经常有人提醒我，我的工作就是为我们的三个主要经济资助人“找材料”。它们是：联艺院线（United Artists Theatre Group）、总部设在伦敦的海姆达尔影片发行公司（Hemdale Film Distribution Company）和塔夫特广播公司（Taft Broadcasting Company），它是西尼莫比尔的母公司。

就这样，我开始阅读剧本。原本是一名电影剧作家的我，在从事七年多的自由写作之后得到了一个迫切需要的职业。在公司的工作使得我对电影剧本的写作有了一个全新的认识。这是一个难得的机会，一个巨大的鞭策，也是一个生动的学习过程。

我不停地问自己，究竟是什么使得我所推荐的这40部电影剧本比其他的更“好些”呢？当时没有答案，然后我思考了很长时间。

每天清晨，当我到达工作地点，我的桌子上都会放着一叠剧本等着我去处理。无论我做什么，无论我以怎样快的速度阅读，无论我略读、跳读或者抛弃了多少个剧本，一个坚定的事实始终提醒着我：那叠剧本的数量始终没有改变过，我知道那叠东西我永远都处理不完。

阅读剧本是一种独特的体验。它不像阅读小说、戏剧或者星期天报纸上的文章。当我第一次开始阅读的时候，我逐字逐句看得很慢，沉浸在所有的视觉性描绘、角色的细微差别以及戏剧性的场景中。但是这种方法对我来说不起作用。这样做太容易反而不能抓住作者的语言及风格。我了解到，大部分好读的剧本——有着动人的句子、漂亮的文学式的散文以及优美的对话——通常不适合拍成电影。尽管他们读起来流畅生动，给人的总体感觉就像是阅读了一个小故事，或者是诸如《名利场》、《时尚先生》这样的杂志上的新闻稿。但是那还不足以成为一个好的电影剧本。

我开始对于阅读缺乏兴趣了，或者去“匆匆浏览”、大略一观，一天至少阅读三个剧本。我发现，阅读两个剧本对我来说没有任何问题，但是，当我开始阅读第三个时，剧本的语言、角色、行动等所有的东西看上去都凝结成为某种混乱的黏性物质，剧本的主要情节涉及到联邦调查局和中央

情报局，其间插入了银行抢劫、谋杀、汽车追逐、大量的湿吻和裸露。在下午两三点钟的时候，在吃过一顿丰盛的午餐、略微多喝了点葡萄酒之后，我很难把注意力集中在行动或者人物、故事情节的细微差别上。所以，在这份工作上做了几个月之后，我发现自己通常会把自己锁在办公室里，把脚放在办公桌上，拔掉电话线，斜靠着椅子，胸前放着剧本，然后开始打盹。

必须阅读超过一百个剧本，我才意识到我不知道自己在做什么。我在寻找什么？是什么使一个剧本好或者不好？我可以说出我是否喜欢它，但是什么是构成一个好剧本的基本要素？它一定不仅仅是一系列优美的画面点缀上一连串聪明的对话。是情节、角色还是行动发生的活动场所使之成为一个好的剧本？是写作的视觉风格或者是对话的巧妙？如果我不知道答案，那么我如何回答那个我被制片厂、剧作家、制片人以及导演反复问到的问题：我在寻找什么？正是在那时，我明白了对我来说真正的问题是：我是怎样阅读一个电影剧本的？我知道怎么去写一个电影剧本，而且当我看电影的时候我确定知道什么是我喜欢和不喜欢的，但是现在我如何把这些应用到阅读电影剧本中来。

这个问题我想得越多，我就变得越清楚。不久我意识到，我在寻找的东西就是一种跳出纸页的分解出来的风格，这种风格显示出剧本中原始的力量，就像《唐人街》、《出租车司机》、《教父》和《美国风情画》。随着我办公桌上的剧本越堆越高，我感觉自己非常像是杰伊·盖茨比在《了不起的盖茨比》中的最后阶段（F·斯科特·菲茨杰拉德的经典小说）。在书的末尾，叙述者尼克回忆起盖茨比经常在绿色的光影中伫立着，望着水面，回想着他的单恋。盖茨比是一个信仰过去的人，他相信如果他有足够的财富和权力，就可以让时间倒流并且重建那段时光。正是这个梦激励着他这样一个年轻人去跨越无数的障碍，追寻爱情和财富，追寻他所期盼的现实。

绿色的光。

当我在一堆剧本中挣扎努力寻找“值得一读的好东西”的时候，我想了很多关于盖茨比和那道绿光的事情，那个独一无二的剧本将成为“救世主”，通过来自制片厂、决策人、电影明星、财政能手们以及自我的严酷考验，并最终在漆黑的电影院里呈现在大银幕上。

正在那时，我得到机会在好莱坞的舍伍德·欧克斯实验学院教授一个电影编剧班。70年代，舍伍德·欧克斯实验学院是一所由专业人员教授的专科学校。在这个学院中，有保罗·纽曼、达斯汀·霍夫曼和卢西尔·巴尔等举办的表演讲习班；有托尼·比尔主持的编剧讲习班；有马丁·斯科塞斯、罗伯特·阿尔特曼或者阿兰·帕库拉举办的导演讲习班；有两位世界上最优秀的电影摄影师约翰·阿朗索和维莫斯·齐格蒙教授的一个摄影班。在这所学院中，制片人、专业的制片主任、摄影师、电影剪辑师、作家、导演和剧本监制都来讲授他们的专业。这是美国一所独特的电影学院。

在此之前我从来没有教过电影编剧班。这样我就不得不钻研并总结我的写作经验和阅读经验来发展我的基本教材。

我不断地询问自己：什么是一个好的剧本？随后很快我开始得到一些答案。当你阅读一个好剧本时，你知道它是一个好剧本——从第1页就很明显地看出来。它的风格、书写方式、故事建置的方式、戏剧性情境的捕捉、主要人物的介绍、剧本的基本前提或问题等——它们在剧本的最初几页就都表现出来了。《唐人街》、《五支歌》、《教父》、《法国贩毒网》、《总统班底》就是完美的例证。

我很快认识到，一个电影剧本就是一个由画面讲述的故事。它就像一个名词，有一个主题，一个电影剧本是关于一个人或几个人，在一个地方或几个地方，去做他、她或他们的“事情”。我认识到，任何好的电影剧本在形式上都具有共同的基本概念成分。

这些因素在由开端、中段和结尾组成的特定结构中得到了戏剧性的表现。当我复查送给资助人的那40部电影剧本（包括《教父》、《美国风情画》、《黑狮震雄风》、《再见爱丽丝》等）之时，我认识到它们都具有这些基本概念，无论它们是通过怎样的电影手段拍摄出来的。

我开始用这个概念来教授电影剧本写作。我想，如果学生知道典范的电影剧本是什么样子的，他就能以此作为指南或蓝图。

现在我用这个方法教授电影剧本创作已经超过二十五年了。对于电影剧本写作来说，这是一个全面而有效的方式。我的教材已经被来自世界各地的数千名学生发展并且应用了。本书中所提出的原则现在已经被电影业