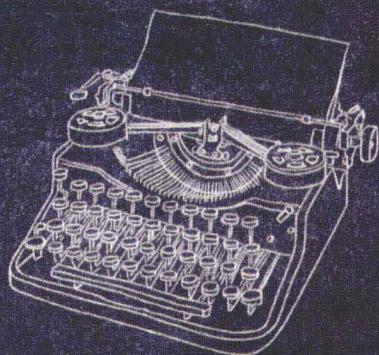


S 序列编剧法 SCREENWRITING: THE SEQUENCE APPROACH

[美]保罗·约瑟夫·古林诺 著
王幼怡 程玉红 等译



世界图书出版公司

S 序列编剧法

SCREENWRITING: THE SEQUENCE APPROACH

[美]保罗·约瑟夫·古林诺 著
王幼怡 程玉红 等译



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

序列编剧法 / (美) 古林诺著; 王幼怡, 程玉红译.

—北京: 世界图书出版公司北京公司, 2013. 11

书名原文: Screenwriting: the sequence approach

ISBN 978-7-5100-7129-4

I. ①序… II. ①古… ②王… ③程… III. ①编剧—方法

IV. ①I053

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第 263037 号

SCREENWRITING: THE SEQUENCE APPROACH

Copyright: © Paul Gulino 2004.

This translation is published by arrangement with Bloomsbury Publishing Plc.

Simplified Chinese edition copyright

2013 Beijing World Publishing Corporation

All rights reserved.

北京市版权局著作权合同登记号 图字 01-2012-6523



序列编剧法

著 者: [美] 保罗·约瑟夫·古林诺

译 者: 王幼怡 程玉红 等

策划编辑: 陆特丹 余 希

责任编辑: 吴和松 余 希

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

(地址: 北京市朝内大街137号 邮编: 100010 电话: 64038355)

销 售: 各地新华书店

印 刷: 北京博图彩色印刷有限公司

开 本: 787 mm × 1092 mm 1/16

印 张: 16

字 数: 210千

版 次: 2013年12月第1版 2013年12月第1次印刷

ISBN 978-7-5100-7129-4

定价: 38.00元

版权所有 翻印必究

(如发现印装质量问题, 请与本公司联系调换)

致谢

我要真挚地感谢在本次写作过程中帮助过我的人：感谢我最亲爱的妻子查拉，她给了我巨大的勇气和力量；感谢我亲爱的女儿吉娜，她是我的灵感源泉；感谢保罗·沃兰斯基，是他提醒我写这本书；感谢沃伦·巴克兰和艾莉森·麦克马汉，他们在本书从酝酿到完成的过程中一直引导着我；感谢乔伊斯·毕凡，她一直给我鼓励；感谢理查德·赫曼，他一直是那么值得信赖；感谢我的父母，他们从开始就一直鼓励着我；感谢多年来和我一起学习的学生们。

作者的话

这本书研究的是序列在电影中的运用。为了从历史、批评、理论以及实践的角度多方面清晰地阐明我的观点——关于序列的本质和功能以及相关编剧技巧，我从一些经典影片中挑选了一些剧照放在书中。

每一张图片都是电影中的一帧，根据《公平使用原则》，本书中出于教育目的使用的图片均为合法使用。

本书观点并未经过本书例举的电影的演员、导演、制片人、编剧等人的认可，同样也没有经过制作发行这些影片的公司认可，这些单独的影像画面只是作分析与评论之用。

读者如果想观看这些在影史中影响深远的影片，请从合法渠道购买或租赁。

序

一切都始于那不断侵蚀你，像幽灵一样萦绕着你，在宁静时分不断涌入你脑海并且驱之不走的一个念头。随着不断地发展、壮大，这个念头会渐渐成形。它会不遗余力地通向丰饶想象力的路径，然后打开自己，开启属于自己的全新世界。随后，角色就一个一个降临了。有时他们会自己从充满迷雾的世界中走出，还有时他们则像一团黏土等待雕刻。你会迫不及待地让他们发出声音。你巴不得立刻讲述他们的故事，一个剧本马上就要诞生了。

接下来毫无疑问是恐怖的空白页面。一个初做编剧的新人会问：我该怎么填满120页？一个老练的编剧会问：我该怎么把这个故事控制在120页之内？但不管是新人还是老手都会问：我怎么能把这个故事讲好？很多人大概已经受够了跑到星巴克，靠脱脂拿铁咖啡泡一个下午来解决问题了吧。

1990年秋天，我来到南加州大学的编剧硕士课程班学习。那时的我有着了一肚子故事却不知如何写出剧本。我已经读过了当时大部分的畅销编剧书，也写了两三个糟糕的剧本。一切已然就绪，可就是缺乏契机。幸运的是，在南加大，我从一位大师——弗兰克·丹尼尔（Frank Daniel）那里学到了编剧的手艺，他设计了培训课程中关于序列编剧法的部分。

从表面上看，序列的方法似乎也是一种公式套路，按照规律逐步搭建剧本的结构，但事实上远非如此。序列的方法并不是提供一个死板的结构

模式，而是帮助剧作家创造一个生动、戏剧化、驱动故事前进的引擎。并且，不同于其他编剧方法的是，序列编剧法关注观众如何体验故事，以及编剧如何使观众的这种体验变得更棒。序列编剧法能帮助编剧更清晰地理解和掌控情节以达到最大效果的戏剧张力，也能帮助编剧摸清观众的预期并控制他们对故事进展的期待与担忧。

序列编剧法不仅能使剧本更好，也能使得剧本更容易写。序列不仅能帮助编剧理清角色的动机和驱动力，也能使编剧看清哪些场景是至关重要的，哪些场景是相对次要的。它可将120页的“恶魔”分解成可控的片段，提供非常清晰的戏剧化路线图，帮助编剧免于陷入剧本创作的泥淖。

我在南加大从大师那里学到的东西，现在已经被保罗·古林诺全部写入了这本非常有价值的书中。在本书中，他不仅对序列的观念提供了全面且简明的介绍，也对潜藏其中的理论和所有戏剧化讲故事的技巧进行了讲解。而且，他还通过对一系列经典影片的具体分析，阐述了如何运用这些理论。由此，他印证了弗兰克·丹尼尔的观点——真正的老师都是形式主义大师。学习这些内容的过程会引领我们不断发现和丰富自身。

我非常感激我在南加州大学的导师弗兰克·丹尼尔，序列编剧法使我成为了一个讲故事的好手和优秀的编剧。我希望这本书也能给其他人带来同样的帮助。在我的职业生涯中，我发现当自己运用序列编剧法时，就会写出很好的剧本。当我自己迷失方向时，我的剧本也会遭受同样的命运。

——安德鲁·W·马洛（Andrew W. Marlowe）^[1]

[1] 电影《空军一号》（*Air Force One*, 1997）、《透明人》（*Hollow Man*, 2000）和《末日浩劫》（*End of Days*, 1999）的编剧。

目 录

CONTENTS

1. 序列的概念	001
2. 玩具总动员：火力全开	023
3. 《街角商店》：断裂的对称性	047
4. 《双重赔偿》：闪回到未来	073
5. 《卡比利亚之夜》：夜曲	089
6. 《西北偏北》：九序列中的1700英里	107
7. 《阿拉伯的劳伦斯》：十六序列和一个幕间休息	125
8. 《毕业生》：消极的主人公	159
9. 《飞越疯人院》：中点逆转	173
10. 《空军一号》：八英里高空的八个序列	187
11. 《成为约翰·马尔科维奇》：消失的男主角	198
12. 《指环王 I：魔戒再现》：突击营销	217
参考文献	246



序列的概念

为什么是序列（sequences）？

写一个电影长片剧本，最大的挑战在于：从第1页到第120页一直让观众保持持续不断的情感投入。许多编剧不用构思就能一气呵成地完成一个10~15分钟的剧本。可是当时长拉伸到1个小时或更长时，同时既要保持其故事的整体性又要落实到每个具体的场景，就变成了一件难事。许多职业编剧用各种不同的技巧来解决这个难题：写故事场景摘要、写大纲、写步骤大纲、准备动点进度表（beat sheet）或运用卡片文档。这些方法的核心功能都是一个——让编剧在辛苦创作每个具体场景的同时，也能对故事整体有很好的掌控。

将电影分成几幕（通常是三幕，即开端、发展、结局），同样也是帮助编剧将浩大的120页的工程拆解成若干个易被消化和攻克的片段的最佳方法之一，这样就不用总是留意故事的整体了。

然而，即使是运用三幕式渐进的编剧方法，概览整个剧本也是比较困难的。通常，第一幕大约是剧本的头30页，第二幕是接下来的60页，第三幕是最后的30页。对于大多数编剧来说，剧本真正的核心——第二幕

的60页是最大的挑战，总是让人毫无防备地陷入由无尽的选择、错误连篇的转折导致的死胡同所构成的泥淖之中，导致编剧无法从中挽救自己的“故事”。

在处理这种问题时，序列是经常被忽略的一个重要利器。一部两小时的经典电影通常由若干个“8~15分钟长的序列”构成，每个序列都有着自己的内在结构。实际上，它们是一部大电影中隐藏着的若干个小电影。说得极端一点，每个序列有着自己的主角、张力、上升情节（rising action）和结局——就像一部完整的电影。一个序列和一部独立的15分钟短片的区别在于：一个序列中出现的冲突和事件在这个序列中只是被部分地解决了；当它们被解决时，结局通常会引发一个新的事件，即下一个序列的主题。

理解“一部影片是由若干部短片组成”这一概念的好处是：它会减轻没有方向的第二幕带来的困境。通常来说，两小时的电影中，第一幕往往由两个15分钟的序列构成，第二幕有四个序列，第三幕有两个序列。我们可以看到这一方法在许多电影当中运用。唯一的区别在于这些影片中序列的长度或序列的数量有所不同。但是作为一个构思和创作剧本的工具来说，这一手段非常有价值。

在接下来的内容中，我将具体地探讨关于序列的概念——它的历史源起、如何定义以及它们如何使剧本完成其最基本的使命：吸引读者或观众。由于理解序列也需要了解一些最基本的讲故事的原则，我也将分析这些原则，探讨剧本是怎样做到吸引观众的。我将分析和探讨11个代表不同时代、不同风格的影片，详细分析序列是怎样在其中发挥作用的。

序列编剧法作为一门课程被教授开始于上个世纪八十年代早期，最早是在哥伦比亚大学，之后是南加州大学，后来查普曼大学也开设了这门课程。这一理论被用于教学肇始于美国电影学院的首任院长弗兰克·丹尼尔

先生，后来他先后担任哥伦比亚大学和南加州大学的电影系主任，他最早发现三幕式的剧作教学方式遇到了前面所述的问题，然后提出了序列的方法，帮助学生写出了更成功的电影剧本。本书将分析的影片《空军一号》的编剧安德鲁·W·马洛就曾在南加大的编剧硕士班学习过这种技巧。

在把这一方法初次写成书时，我的愿望很简单：大电影是由小电影构成的，我希望这一观点和方法能帮助那些从事电影长片构思和编剧工作的人们。

序列的源起

电影最初就是序列。或者更恰当地说，电影最初就是短片。随着1897年电影放映的出现，承载画面的赛璐珞胶片就在卷轴上开始转动，当时的一盘胶片长度约为一千英尺，按照每秒钟18格估算，大概能播放10~15分钟。

在二十世纪的头十年里，出于艺术和商业的原因，电影的长度延长到一盘胶片以上了。因为当时绝大多数影院都只有一台放映机，所以当一盘胶片放完时，放映员不得不停下放映机，换另一盘胶片，再接着放映。当观众在黑暗中等待的时候，影院通常会用一些现场演出来娱乐观众。

当然，电影工作者也会很巧妙地处理这些幕间休息。他们在第一盘胶片的结尾做淡出效果，在第二盘胶片的开头做淡入效果，通常也会有这样的字幕衔接——“第一幕完”，“第二幕开始”。这就要求影片叙事也要顺应这种人为的中断。这一点在1913年到1920年的早期故事片时代更为必要，那时的电影有时以连续剧的形式放映——在几周时间内放映一到两盘胶片（很像现在的系列剧或连续剧），而不是一晚放映所有的内容。这样每一盘胶片的内容都必须保持其自身的完整性。

当时一些编剧指南建议编剧们围绕胶片按盘划分的状况来建构他们的剧作^[1]。直到二十世纪二十年代晚期，随着长片逐渐占领了电影业，许多影院也都具备了两台放映机，观众的观影体验才在实质上达到了无缝连接。在这样的环境下，刻板而严格地坚持按每盘胶片来创作剧本似乎变得不是那么必要，但是这种结构保留了下来，剧本由标着A、B、C、D的序列组成，这种实际操作传统一直保留到上世纪五十年代。

如果说1913年以后的15年间，序列的写作方式在故事长片中起着一定作用的话，那么在1927年有声电影诞生后，编剧技巧发生了巨大的变化。在有声电影诞生之前，编剧们只需写出演员的动作和字幕卡片。随着有声电影的出现，编剧们不得不写出对白，因此好莱坞制片人的注意力纷纷转向写对白的专家——活跃在百老汇的编剧群体——来解决这一问题。这样就将编剧技巧推向了肇始于亚里士多德（公元前384年—公元前322年）的三幕式剧作结构。这种变化带来的结果就是八序列式结构与三幕式结构的结合。

实际上，故事长片的潜在结构——八序列式结构——在历经从诞生到被人们遗忘的几十年间一直存在着，直到今天。就像莫里哀的小说《贵人迷》（*The Bourgeois Gentleman*）中的汝尔丹先生，不知道自己说了四十多年的散文体语言一样，故事长片的编剧们也一直在不自觉地在用八序列式的方法构建故事，如果不用这种方法可能会使故事本身出现问题。

这种持续存在的现实说明在1000多英尺长的胶片背后隐藏着电影的一些深层规律而非偶然出现的巧合。正如其他戏剧理论一样，电影可分为八

[1] 摘自本·布鲁斯特（Ben Brewster）的文章《灵魂交易：故事长片叙事建构的一次实验》，载于《电影杂志》（*The Movie Picture World*）总第31期，1991年秋季第一刊，39页。其中布鲁斯特引用了艾普斯·温斯洛普·萨金特（Epes Winthrop Sargent）发表于《电影杂志》（1912年6月22日和1912年2月24日期）上的文章，以及萨金特所著的《电影的技巧》（*Technique of The Photoplay*）第二版（纽约，电影世界出版社，1913年）121页—124页的内容。

序列式，也与人的生理感受密切相关。在漫长的人类历史中，戏剧一直是一种一个半小时到三个小时的观看体验。很显然，超过这个时长，人们会感到疲惫和不适，注意力也会受到影响。

将两小时的电影划分为10~15分钟的若干序列也是依据人的注意力极限。如果没有序列划分产生的戏剧张力的变化，观众会觉得疲惫、乏味，而无法被银幕上的内容吸引。

剧本的工作机制

本书重在提出并阐释将电影划分为八序列式的工作方法。许多关于剧作的探讨都开始于亚里士多德的巨著《诗学》（*The Poetics*）和近些年来很有影响力的悉德·菲尔德（Syd Field）所著的《电影剧本写作基础》（*Screenplay*, 1979），他们都提出了将戏剧作品分成若干部分来创作的方法。亚里士多德将悲剧看做一个“完整的动作”，对他来说，“完整”意味着拥有“开始、中间和结束”。这是对于戏剧三段式结构最早的描述，尽管后来亚里士多德又重新把悲剧划分为五段式：序幕、情节、结局、进场歌（*parados*）、合唱颂歌（*stasimon*），但其中前三个可以大致对应开头、中间、结局，后两个则是穿插在演出中间的，主要是为了标识出何处合唱、开始进入。

悉德·菲尔德的著作将剧作的三段式划分为开端、对抗和解决，由转折点划分。尽管并不是他最先提出将剧作划分为幕的概念，但是由于他的著作广为流传，使得三幕式结构成为最常见的剧作模式。1979年之后出版的编剧指南都采纳了三幕式的概念，并对其在剧作中的意义和功能提出了不同的见解。

当然也存在着不同的看法。克里斯汀·汤普森（Kristin Thompson）在她富有思想、内容丰富的著作《新好莱坞叙事技巧》（*Storytelling in the*

New Hollywood, 1999) 一书中, 研究了从1910年代到1990年代的100多部电影, 并在其中发现了四幕式而非三幕式的剧作方式, 依次为“初始场景”、“激励事件”、“发展”和“高潮”。大卫·波德维尔 (David Bordwell) 在《故事片的叙事》(*Narration in the Fiction film*, 1985) 一书中, 将故事典范样式划分为6部分: 对背景和角色的介绍、事件状态的说明、引起冲突的行为、触发的事件、后果、结局。

虽然从这些书中我们获得了许多洞见, 但有志于编剧的青年看到这里可能会留下这样的错误印象: 编剧的工作就是遵循理论家的观点和建议来写作, 否则就会失败。

事实上, 有许多古希腊剧作家, 没有基于亚里士多德的《诗学》或其他编剧指南进行的创作也取得了巨大的成功, 例如索福克勒斯、埃斯库罗斯、阿里斯多芬、欧里庇得斯。亚里士多德正是对这些古希腊戏剧黄金时期的作家的作品进行研究, 才得出了他的结论。对于电影业也是一样, 在电影的绝大部分发展历程中, 导演们还无缘看到悉德·菲尔德的著作。而且, 相对于现在来说, 在好莱坞的黄金年代——1930和1940年代, 还很少有编剧指南这样的书。

那些在亚里士多德之前活跃的剧作家, 以及在菲尔德之前活跃的编剧们, 就在这些特殊的传统和样式的框架下工作。他们的基本任务可以理解为找到自己实现心中所想的一种方式, 而不是对应公式连接起故事的各个节点。

在E·M·福斯特 (E.M.Forster, 1879–1970) 1927年的著作《小说面面观》(*Aspects of the Novel*) 中, 他有些尖刻地描述了故事的本质: “故事只有一个优点, 就是引导观众想要知道接下来会发生什么。故事也只有一个错误, 那就是让观众不想知道接下来会发生什么。”^[2]

[2] E·M·福斯特, 《小说面面观》, 纽约: 哈维斯特/HBJ, 1927, 27页。

一个世纪前，戏剧评论家和理论家威廉·亚契（William Archer，1856–1924）在他的著作《戏剧制作》（*Playmaking*, 1912）中，致力于探讨什么是戏剧最本质的特征，最后他得出结论：“对于‘戏剧’唯一真实有效的定义就是：任何对于虚构角色的设定，只要能够吸引剧院中的普通观众的，就是戏剧。”^[3]

对于电影来说，克里斯汀·汤普森在她的书中提及“1916年好莱坞电影开始成为世界电影工业的引领者，零度剪辑的技巧、布景设计和灯光设计在这一时期得以发展，不仅是为了创造有吸引力的画面，也是为了不时地引导观众关注跳跃的叙事情节”。^[4]

以上是三种对于叙事本质非常开放的阐述。它们的共同点就是关注观众。所有成功的戏剧和电影，在考虑其他正面的特质之前，都首先要成功地赢得观众。如果没有做到这点，它们要么无法存活，要么就被扔在音像店打折区的筐里。剧本就更不用说了，如果一个剧本没能成功地唤起读者或制片人对故事的好奇心，它会遭到更可怕的命运——被扔在废纸堆中，永远没有被搬上银幕的机会。

如果一个剧作者理解这个最基本的任务——始终让观众关注接下来会发生什么，他将自由地穿梭于自己的想象和创造之中。如果一个编剧意识到他在任何戏剧理论或编剧指南（包括本书）中看到的样式和规则，都是以完成剧本创作为目的，都是完成剧本创作的最好的工具，他将会更自如地以更有趣的方式使用这些“规律”而不是机械地生搬硬套。

在后面的分析中，我选择的电影用不同的方式将这些工具进行组合，赢得了观众的注意力。其中有些方式是非常反传统的，但是它们都成功地

[3] 威廉·亚契《戏剧制作：技艺指南》，波士顿：梅纳德公司，1912，32页。

[4] 克里斯汀·汤普森，《新好莱坞叙事技巧》，剑桥：哈佛大学出版社，1999，1页。

吸引住了观众。

一个成功的剧本是一个有机的生命体，它的任务就是在读者或观众的心中创造预期，而不是一个毫无生机的由墨水、弯钉和活页纸构成的组合物。问题是：剧本是如何工作的？要知道这个答案，首先要理解序列，因为适用于长片的原理也适用于序列。

多年来，剧作家和编剧们已经使用过形形色色的编剧技巧，实践证明其中四条最基本的技巧可以成功俘获观众的心，这四条玉律按照重要程度，由低至高分别是：

预告（telegraphing）

这个技巧也被称为“指向标”（pointing）或“广而告之”（advertising）。即事先清楚地告诉观众未来可能会发生的事情：或许是以口头形式，比如一个角色对另一个角色说“五点钟在杰瑞的果汁店见”，这是预告的形式之一——预约（appointment）；又或许是以视觉形式，比如一个角色正准备骑上他的摩托车出门兜风。这两个例子都暗示了故事的发展方向，并解决了电影的一个难题——选择性。银幕上看到的只是一小部分情节，接下来要发生什么是这些情节的延续。如果观众被告知甲乙要在果汁店见面，画面就可以直接切到果汁店而不会让观众困惑，也不用额外解释为什么会切到这里。

这条技巧也被活用为“假预告”——假意告诉观众故事走向，然后来个大逆转。例如，一个角色和母亲约好了去百老汇看戏，却在路上被绑架了，故事走向了出乎意料的方向。这种突然逆转在早期就是电影的一个重要特点，而且往往在观众期待着某事发生时，使用这种逆转最有效。如果人物在影片开始就被绑架，就无法称之为出乎意料的逆转，因为观众对剧情还没有任何期待。

另一种“预告”的类型是“倒计时”或“最后时限”。例如，一个角色对另一角色说：“你必须在周五午夜之前把公爵带回来。”这不仅告诉观众故事会怎样发展，还给角色以时间上的压力，这便会加强观众的情感投入。虽然“预告”主要被用来支持剧情的叙事部分，但它也可以被赋予更深层次的意义。在影片《美国丽人》（*American Beauty*, 1999）中，片头字幕一结束，就出现了男主角莱斯特·伯恩海姆的画外音：“我会在一年内死去。”这个（字面上的）时限立即创造出了一种悬念，并构造了故事的大致框架。影片播映过半，莱斯特又对观众说：“我将在一周内死去。”之后，他又说：“今天将是我生命的最后一天。”我想如果没有这三句重要的台词，观众对整部影片的期望值将会严重受损，因为影片几乎没有其他因素驱使观众期待剧情发展。

制造悬念（dangling cause）

对比“预告”，这个技巧承载了更多的情感。在二十世纪的头十年，好莱坞电影的主流叙事结构是由一系列有因果关系的事件组合而成。例如，一个男人向一个女人求婚（因），她接受或拒绝了他（果）。二十世纪第二个十年，随着电影长度的增加，制造悬念的技巧也随之发展——前情直到后面才引出结果。也就是在别的情节发展时，前情一直在观众心中悬着。例如，一个男人发誓要向一个女人求婚，可是直到下一场戏或下几场戏都没有付诸行动。这个誓言就是设定的一个悬念。

通常，一个悬念的设置都包含着目的、警告、威胁、希望、恐惧或预言的意味，它向观众抛出一个疑问却不立即给出答案。它通过激发观众的好奇从而将观众的注意力引向故事未来的发展方向。在影片《飞越疯人院》（*One Flew Over the Cuckoo Nest*, 1975）中（见本书第9章），麦克墨菲和其他病人打赌说，他能在一周内让护士长瑞秋抓狂。这种悬念的设