

<100 个腐朽变神奇对策：你的剧本逊毙了>

第一部分 第 1 节：前言(1)

◆前言◆

忠言逆耳，诚实中肯的批评总是很难被接受，不管它是来自你的亲戚、朋友、熟人还是陌生人。

——富兰克林·P·琼斯（Franklin P. Jones）

《你的剧本逊毙了！》这本书就源于我在做剧本批评时脑中突然萌生的一个念头。我有三个剧本拍成了故事片。我是编剧工会的终身会员，从事剧本写作已经有二十个年头，这么多年来我一直帮我的朋友们做剧本批评，在过去七年多的时间里，这项业务是有偿的。更不用提，我还在剧本写作的课堂上指导过数以百计的剧本。但是通过看剧本、评剧本，我发现刚上手写剧本的人总是犯同样的错误。而这些错误，在好莱坞，会直接导致审稿人倒抽一口凉气，继而撂下不看了……

是的，他们还真就会这样做。

我发现自己一遍又一遍地告诉作者们同样的事情：“别把角色的名字取得那么诗意化”，“每个人物的声音听起来都不像他自己而像另一个人”，“你的英雄没有一个清晰的目标”。一遍一遍又一遍，重复得我都有点恶心了。于是我打定主意要创建一张简单明了的一览表。对照这张表，作者在把剧本送到我这儿之前就可以做改写的工作，清除掉那些基本细节问题，这样我们就可以直接开始讨论情节、人物和结构，而不是把时间都浪费在泛泛的事情上，比如“别忘了拼写检查”。这个简短的一览表最后就变成了这本书。

“我只读到第一个错字。”

——好莱坞经纪人

欢迎来到好莱坞。

“如果这事容易，那谁都去做了。”

——所有洛杉矶的制片人

理论上，审稿人应该读完全文。有些人会，有些人则不会。制片人没有对你友善可亲的义务，即使他们满心希望找到下一个《夺宝奇兵之法柜奇兵》

(RaidersoftheLostArk,1981), 他们照样能随便找一个借口读到第 10 页就撂下。所以别给他们这个借口 ! 这本书就是希望能排除你剧本里那些可能导致审稿人把它扔进废纸篓的地雷。

别不信，他们扔进废纸篓的剧本还少吗。

读你剧本的人里头百分之九十都没有权力说 “Yes”，但是每一个人都能说 “No”，而且他们可能正迫不及待地想动用这个权力。

“要和强权斗争。”

——罗西·培瑞兹

洛杉矶一个阳光明媚美丽怡人的午后，我坐在一个助理的办公室里等制片人。制片人办公室的门关着，也许此时此刻她正在自己装潢过度而品味庸俗的办公室里尽兴地玩着回力球。谁知道。穷极无聊，为了打发时间，我抬头看向助理办公桌的上方，那有两个书架堆着剧本，满满当当都快堆不下了。房间的三面墙都是剧本。闲着也是闲着，我开始估算大约有多少剧本。1400 个。1400 个剧本！而且这些剧本还都是有经纪人的剧本。

对洛杉矶以外远离经纪人办公桌或制片人办公室，坐在自家打字机或电脑前的业外人士们来说，这简直不可思议。该如何与这么海量的人、剧本竞争，没法

想象！剧本多得都快溢出每个制片人或者经纪人、主管办公室的天窗了，而且是每周都有这么多，真让人头大。而你，只是一个坐在家中或者公园里或者咖啡馆里写自己的剧本的作者，在我们这片广袤的土地上同时还有数以千计的坐在公园里的人，也在写他们的剧本。所以，你必须写得超级棒才有一丁点儿杀出重围的胜算。

诚然，你所面对的竞争宛如一头庞然巨兽，但它也不是铁板一块。在它的盔甲里藏着罅隙和裂缝，一个优秀的剧本就能在这缝隙中蜿蜒前进，但必须是写得相当好的剧本才行。如果你的剧本并不完美，或者只是接近了你所能达到的完美，幸存的概率几乎为零。至于你在几个星期里头草草写就而且一字不改的那玩意儿，那已经不是浪费时间那么简单了，而是极度的无知和傲慢。

当你在制片人办公室里，看一眼那用剧本堆成的马特霍恩峰，想想每一本都是跟你一样的某人写的……很显然，剧本写作不适合脆弱的心灵。

写一个投机的剧本（所谓“投机”的剧本，就是指你在写的时候就抱着投机的心理，目的就是为了能卖掉它），就必须一切为了审稿人，这个审稿人不是你老妈，也不是对你的剧本素材评头论足的损友，而是专门拿薪水看剧本的某人。你要知道每个审稿人每周末必须咬牙读完 50 个剧本。你还没有真正踏入这一行，不知道要找到一个业内的“实权人物”来读你写的东西有多困难。如果有一天你得到这个机会，你不想搞砸了吧。

尽管审稿人真的真的想发掘一个精彩的剧本，打开每一本剧本的时候，他的心中都燃起掘到宝藏的希望，但是别忘了他同样也渴望别再看了，赶紧躺到游泳池边，来杯振奋精神的美妙的阳伞饮料。所以，如果你给他任何一个扔下你的剧本的借口，他巴不得就势一歪。唉！你所有的努力就全泡汤了。你六个月的生命，或者整整一年——更有甚者我就知道有个家伙花了好几年——结果就等于零了，多么巨大的浪费。

你们中的某些人，可能会得到一些令人心碎的消息：唯一想读你的作品的人只有你的父母，和你的男朋友或女朋友。当然后者还取决于你们的关系开始了多久。还记得阳伞饮料么，对于真正的“审稿人”来说读你写的东西远不如来杯阳伞饮料。审稿人想要的是那种读起来仿似一道闪电的东西，一页有很多空白的那种，他们不用费力就能明白你想说的到底是什么的那种。

第一部分 第2节：前言(2)

你要求别人为你的作品掏至少 10 万美金，要求别人花 10 万到 1 亿美元来生产你虚构的东西，就当然需要把你的东西做好。场景描述要写得引人入胜，次要角色都要栩栩如生，拼写好好检查不能有错，就这样。我说的这些很容易做到，这与天赋、神话般的故事结构、圆形人物统统无关。我不是要告诉你怎么写一个伟大的剧本——实际上有不少好书都是关于这个的——我只想提供给你一些指引，来确保你的审稿人能继续读下去。

有一次在飞机上我坐在一个制片人邻座，看见她读一个剧本，只读到第 6 页就放下了。这个作者花了好几个月写出这个剧本，但是出于某些原因，他的机会在第 6 页就化为泡影。当然也许把原因列出来是一长串。

我将帮助你——检查列出的导致失败的 100 个原因。

“如果故事混乱，那是因为作者自己迷失了。”

——约翰尼·柯克兰（事实上不是他说的）

对审稿人来说，读一个剧本就像奋力疾跑着穿越黑暗的沼泽，她只能踩着漂浮在沼泽上的一百码的睡莲浮叶过去，还得躲避后面野人的射击。最后一页就是审稿人拼命想抵达的幸福彼岸。如果有什么干扰了她的注意力，哪怕只是一点点，她都会绊倒，失去平衡，落入食人鱼之口。竭尽你所能，用一切办法，让她一直留在睡莲浮叶上！

就像《爵士春秋》（AllThatJazz,1979，编剧：罗伯特·艾伦·亚瑟 [RobertAlanAurthur] 和鲍勃·福斯 [BobFosse]）里乔·基甸（JoeGideon）的角色说的：

“听着，我没法让你成为一个伟大的舞者，我甚至不知道，能否让你成为一个好的舞者。但是如果坚持努力永不放弃，我知道我能让你成为一个更好的舞

者。”

如果你对照这本书中所列的剧本检查表——核对改进，到这本书读完，你也会成为一个更好的编剧。这个我敢打包票。

希望你能觉得这本书对你来说相当有用有益。

◆致谢◆

首先要感谢的是布莱克·斯奈德，是他从一开始就肯定我这愚蠢的想法也许不赖。

还有弗朗西斯哥·梅内德斯（Francisco Menendez），是他邀请我去他拉斯维加斯内华达大学讲课，那 100 页的讲义最后就变成了这本书。

还有我善解人意、宽容体谅的大家庭——凯特·麦克柯米特（Kate McCormick）、斯科特·皮尔斯（Scott Pierce）、凯西·佩尔蒂埃（Cathie Pelletier）、汤姆·舒尔曼、琳达·麦卡洛、梅丽莎·斯克利芙娜（Melissa Scrivner）、尼克·莫顿（Nick Morton）、阿历克斯·比蒂（Alex Beattie）、杰西卡·斯德曼（Jessica Stamen）、马克·库拉兹（Mark Kurasz）、理查德·赫尔（Richard Hull）、凯利·贝克（Kelley Baker）、兰迪·费尔德曼（Randy Feldman）、威拉德·卡罗尔（Willard Carroll）、玛格丽特·马西森（Margaret Matheson）、

科克·萨姆斯(CokeSams)、马克·凯布斯(MarkCabus)、贝思·奥尼尔(BethO'Neil)、杰森·布卢姆(JasonBlum)、约翰·切瑞(JohnCherry)、卡罗尔·考德威尔(CarolCaldwell)、戴夫·布朗(DaveBrown)、凯瑞斯·哈丁(KerithHarding)、斯蒂夫·布鲁姆(SteveBloom)、瑞安·索罗(RyanSaul)、詹妮·伍德(JennyWood)、帕姆·凯茜(PamCasey)、克里斯·鲁彭索尔(ChrisRuppenthal)、乔恩·阿米尔、辛安·布瑞斯博伊斯(ShianBrisbois)、鲍勃·穆拉什金(RobMuraskin)、苏珊娜·金斯伯里(SuzanneKingsbury)、托尼·凯恩(TonyCane)、麦克斯·黄(MaxWong)、迈尔斯·戴维斯(MilesDavis)。

威廉·M·埃克斯

于珠华谭耶海滩

2008年8月

◆译后记◆

板砖！金砖？

不久前国内一知名导演于新作面世之际大声疾呼：“欢迎拍砖，但是请拍有

质量的砖。”

确实，这是一个“板砖”横飞的年代，但有质量的“板砖”却奇货可居。多少名导大作广开言路、全民动员，都是期望从成吨计的板砖中淘出一两块金砖来，化为已有，再塑金身。于斗室俯首笔耕的草根一族们无此财力实力劳师动众、众里寻她，更只得日夜长祷天降奇砖、醍醐开顶。

却不知一块分量十足的板砖已从大洋彼岸横空拍来，接砖！

不是一块，是整整一百块：“你的故事不够原创”，“你选错了类型”，“我们对你的主人公没兴趣”，“你的人物只能做蠢事推动故事前进”……以“咏春拳”不容人半点喘息之势接连拍来，力道如何、准头如何，译者也算半个“王婆”愧于自夸，唯一敢断言的是如果看官能咬牙捱过这一百块货真价实的上乘板砖，历经先伤筋动骨后脱胎换骨的痛苦嬗变，必将旧貌换新颜。

看过众多美国影片宣传花絮之后，才领教“你好我好大家好”的客气话洋人说得一点不比国人差，但心灵鸡汤灌罢，该面对的棘手问题还需睁眼直面，倒不如一针见血：“你的剧本真烂！”，是真的勇士就敢于直面糟烂的剧本，敢于直面尖锐的批评，敢于推倒一切重来……“烂”不是终点，承认“烂”是为了艰难跋涉至“不烂”的彼岸，都知道有病，但不是谁都开得了药方的，业内“剧本医生”一行之所以吃香也就香在这里。此书作者威廉·M·埃克斯无疑算得上一位剧本良医，而《你的剧本真烂！》就是一本剧本自疗的指导医书，对症施治照方抓药，

能见起死回生腐骨生肉之奇效。

建议读者在啃这块硬砖时配备钢铁的神经，放低的心态和一个已然成形的剧本，因为这砖拍得太实在，没靶子使不上劲！

最后必须感谢此书翻译过程中给予我无私帮助的单万里老师、李迅老师、周黎明老师、左衡老师、张译文女士！

周舟

二〇一〇年十一月十五日于北京

第一部分 第3节：你的剧本逊毙了(1)

◆正文赏读◆

第一幕故事

第一场构思

√1.你写的并不是你真正感兴趣的！

写那些让你深深着迷欲罢不能的东西，那些让你血液沸腾，让你午夜难以入眠，让你在鸡尾酒会上不顾场合热烈争论，甚至不惜和老友闹翻的东西。

“写剧本将改变你的人生，就算你不能卖掉它，最起码你改变了你的人生。”

——约翰·特鲁比

我们应该读懂好莱坞传奇剧作教师之一约翰·特鲁比这句话中的暗示：你现在所写的东西在深深吸引别人之前，是否深深吸引着你自己？可能已经深藏于表面之下的十七层底，你笔下的故事是不是终究还是围绕某个吸引你的核心的？

如果你有什么想说，那你的剧本就值得一读。即使你写的是一出光屁股银行劫匪的歌舞片，一样有可能赢得投资。

写作不适合懦夫，它需要投入巨大的心力和精力，艰苦卓绝。从事这项工作一段时日，你就会被痔疮、背痛缠身。如果你一心只想着挣钱，你绝对没法捱过这漫长过程中深入骨髓的艰难困苦。所以，看在上帝的份上，你得确实有什么想说才行。

你为什么想要写作？你为什么充满激情？对你来说什么东西重要？什么是你能写的，你关心的，你所知的，读者有兴趣看的？什么故事你比其他任何作者

更有资格说？如果因为之前七部冲浪惊悚片都赚了一笔，所以你也要写一部冲浪者的惊悚片，那从一开始你写作的目的就是错的。而敏锐的观众也能闻到这种从内而外散发出来的坏疽的腐臭味。你可以写这个世界上最愚蠢的电影——如果其中确实有什么东西仿佛钩子勾着你的内脏——你终于有机会写点与众不同的东西了。

想想《婚礼傲客》(The Wedding Crashers, 2005)，乍一看，它似乎蠢到家了。两个家伙偷偷溜进婚礼就为了蹭吃蹭喝泡女孩。我当单身汉那阵儿怎么就没想出这么绝的点子？要是之前想到这个主意，然后坐下来理清思绪挥笔写就这个剧本的是我就更好了！言归正传，我们看看这个蠢故事，它有不同于喧嚣外表的严肃内核。对，一些深邃的东西：两个朋友之间的友谊。这是一个就像《墓碑镇》(Tombstone, 1993)、《太坏了》(Superbad, 2007)那样发生在两个可爱家伙之间表现兄弟情深的故事。而且《婚礼傲客》的内核真实感人，它不是一出脑残喜剧，而是一个讨人喜爱、温暖人心的故事。

“王八蛋才知道哪个会火。”

——雷·查尔斯

你没法知道哪个剧本能卖出去。根本不可能。没人能办到。写你真正感兴趣的内容的原因之一就是，你根本就不知道观众会爱读哪一类故事。制片人总是会告诉你他觉得自己想要什么，但其实他心里一样没底。他只是尽力表现得好像他

知道一样，而且他的理由似乎很有说服力。但是记住，他还相信他的孩子不会偷他的酒呢，所以为什么要听他的？对经纪人也一样，还有演员，或者地球上任何一个能喘气的活人。

你必须写那些对你真正有意义的东西，因为

“不管他们说什么，那并不是他们真正想要的。”

——贝尔菲尔德

如果回溯到 1976 年，你随便拦住街上某人问他们想看哪一类电影，他们会回答：“哇，老兄，还用问吗。我想看《大白鲨》(Jaws,1975) 那样的。哥们儿，那杀人鲨真是酷毙了。”话虽这样说，其实他只是因为喜欢《大白鲨》，就想当然地认为他想去看跟《大白鲨》差不多的电影。他真正想看的是精彩、新颖、令人惊异，而且一点都不像《大白鲨》的影片。他没法表达清楚是因为——连他也不知道自己想看什么，因为压根儿就没看到呢，只有当他看到的时候他才能知道。观众真正想看的终于在 1977 年火爆影院，它的名字叫《星球大战》(StarWars) 难道《星球大战》像《大白鲨》么？

制片人也跟观众一样。他们只有等你给他们的时候，才知道他们想要什么。所以赶紧把你独特的东西展示给他们吧。

如果他们相信什么能大卖他们就会竭尽全力去叫卖——所以写点你想到的让别人能够卖得出去的东西吧。就算它最后可能没有找到买主，最起码你写了自己真正想写的东西！

强力推荐唐纳德·戴维斯写的《说出你自己的故事》(TellingYourOwnStories)，这本书应该可以帮你找到你的故事。

有个帮你选择写什么的方法，就是看有没有一个想法总是固执地一再浮在你的眼前，而且对你说：“听着，伙计，我就是你必须说的那个故事。”你有没有对一个特定事物长时间保持兴趣？也许就可以把这份狂热变成一部电影。长久以来，它就像你体内不死的千年虫一直咬噬着你的五脏六腑。有句话说当人患上“文学痒”之后，除了拿起笔杆来搔搔外，再无他物可以治疗，这就是你的境遇。所以写吧。写你渴望写的东西无疑更容易，因为读者能被你发自内心如假包换的热情感染到。

第一部分 第4节：你的剧本逊毙了(2)

有很多种方法可以帮你找到创作的题材。你可以想到什么就写什么。一个原创的想法。你拥有完全的自由，可以创造世界、人物、事件，甚至你故事中的历史都可以任你撰写。你掌管一切。尽情撒欢，好好享受吧。或者，你可以窃取历史，写《特洛伊》(Troy,2004) 或者《斯巴达 300 勇士》(300,2007)。你可以拿一部不受版权限制的小说，像简·奥斯汀的《艾玛》(Emma,1996)，将故事倒

置，转眼间，你就得到了《独领风骚》(Clueless,1995)！你也可以花钱买下一个短篇故事、某人的生平故事、一本书或者杂志上的一篇文章，怎么都行。

不管你选择写什么，你笔下的人物都必须能吸引我们的注意。所有好的写作都是写人的状态。电影越耽于情节、动作、特效而疏于人物的刻画与呈现，就越容易陷入困境迷途难返。看看《虎胆龙威》(DieHard,1988)。你会为麦克莱恩和他的妻子忧心，还担心外面的警察，另外还记挂着汽车修理厂豪华轿车里的孩子。如果我们对你的角色压根儿不关心，那就完了。相反，只要我们与你的角色建立了某种联系，你就万事大吉胜利在望了。

作为你的故事构想的第一个观众，你自己必须首先对它感兴趣。

如果你真的动手去写它，你能在数年之内都保持兴趣不减么？你当然不想眼见火花渐渐熄灭，而摸黑撞进岔路口的花园里。你的故事构想有这么伟大、让人兴奋、不可抗拒么？你能拽着读者从头读到尾么？你认为你能卖掉它么？你的方式有出新出奇之处么？

会有制片人愿意冒着光脚踩过碎玻璃的风险去拍你的电影么？

2.你的构思的原创性不够令人激动！

去看电影 看看那些已经被拍出来的电影。看看那些有趣而具原创性的影片，

像《暖暖内含光》(EternalSunshineoftheSpotlessMind,2004)。还有《夺金三王》(ThreeKings,1999),开始的时候好像是一个简单的小型战争故事,但是渐渐地却变成了一些更引人入胜的东西!

“人类最古老也最强大的情感是恐惧,而最古老也最强大的恐惧是对未知的恐惧。”

——H·P·洛夫克拉夫特

带我们去一个从未涉足的世界,给我们一次意料之外的旅行。《奇幻人生》(StrangerthanFiction,2006)是一部特别的喜剧。而《2001 太空漫游》(2001:ASpaceOdyssey,1968)甫一问世的时候,更是每个毛孔都透着新鲜。见鬼,实际上直到今天它依然如此。还有《春天不是读书天》(FerrisBueller'sDayOff,1986)、《上帝之城》(CityofGod,2002)、《傀儡人生》(BeingJohnMalkovich,1999)、《狗脸的岁月》(MyLifeasaDog,1985)等等。

每一部影片都是精彩的原创作品。如果你不能带着读者去往一个他们未曾到过的世界,凭什么要求他读完第 1 页?

我这里有份礼物要送给你。一个你在电影里从未见过的世界,绝对一次都没见过。这个世界离你所在之地不过几里远。而且迄今为止,这个世界还是一片电影处女地。问自己一个艰难的问题:“你怎么才能带我们踏上一段某种程度上新

奇而又迷人的旅程？”约翰·巴里（John Barry）的《涨潮》是一本令人震惊的纪实类文学作品。19 世纪中叶，一个潜水钟的临时代理工程师行走于密西西比河之底：

没有光，伊兹没法看到河流，但是能感受到它。黑暗静谧之中，水流拥抱着他，河底则吸吮着他。水流也会猛击、鞭打、威吓、拖拽他。一个潜水员只能时而顺着倚靠水流，时而迎着撞挤水流。跟风不一样，水流永不停歇。之后他写道：

“有时我需要下沉到河底，但水流很急，需要非常的手段才能使潜水钟下沉……河底漂移的沙子就像浓密的暴风雪……水面下 65 英尺处，我发现了河床，至少 3 英尺厚，一整块在移动，很不稳定。为了在河床上面寻找潜水钟的立足点，我用脚拼力插向河床直到脚下有固实的感觉。等到稳力站直了，跟水面上一样迅疾的水流驱动着沙子冲过我的手。我能判断沙子是在河床表面两英尺之下运动，移动速度随深度而成比例降低。”

哇，一个多么神奇的世界。如果你在那儿拍一部电影，那将是一个我们任何人都不曾到访的世界。还有，《希德姐妹帮》（Heathers, 1989）里的韦斯特伯格学校也是我们不曾去过的世界。

只因为你觉得这个构想妙不可言，并不意味着它就是应该写的东西。一个只是你自己认为妙不可言的构想，并不一定就是应该写出来的东西。不是你脑子里蹦出的所有点子都是惊世神作。

花时间拍拍它的头,把它里朝外翻出来看看,左右任意扭转,让它更有趣些。

问自己一些问题。我怎么做才能让它更好?它是不是像我看过的某部电影?有没有什么是我们从未见过的?别人凭什么要对这个故事感兴趣?有没有什么能让人们迫不及待地告诉他们的朋友?它能促发一种强烈的情绪反应么?我们从前见过它么?我怎么能改变它开头的类型?我怎么才能让它更酷、更俏皮、更绝妙?我是不是只是把别人的电影又老调重弹了一遍,还是其中灌注了我自己的一部分灵魂?我怎么能从这个构想出发并使它勃发出令人惊异的火花?

“竞争是丑陋的。”

——理查德·西尔伯特

你最好相信这话。而且当你在外四处奔走筹钱拍摄传说中的故事片时,最好有尖货在手。不可思议的诡异事件确实时有发生,人们会为一个烂剧本筹集资金,会把一个烂剧本搬上银幕,但是这并不意味着他们就应该把烂剧本拍成电影。把大量的时间、金钱浪费在无聊、平庸的素材上简直就是犯罪。根据我们的经验,牙医几乎什么鬼东西都投资。可是为什么你要去浪费他们的钱和时间,还有舞台工作人员的时间,灯光师的时间,演员的时间,剪辑的时间以及你自己并不太富裕的宝贵时间呢?就为了你写得并不怎么样的那鬼东西?再写十份初稿,确保你的剧本是百分百原创,纯粹——毫无杂质,镀钛——刀枪不入。人们看到它不会再问,能做点什么来帮你改善完成它;而你也已经殚精竭虑绞尽脑汁再也无法写出更新鲜的作品。只有这样,才算完成。

第一部分 第 5 节：你的剧本逊毙了(3)

你拍一部电影给伙伴看，给亲戚看，或者给满屋子头脑发热意识不清的投资者看，并不等于你拍了一部成功的电影。只有当某人买了你的电影，然后能在Ipod、手机甚至在电影院里看到它，才叫成功。牢记那句古老的广告箴言：“只有卖出去，才算有创意。”

现在，你只用操心写的事儿。不过，也许你也需要操心一下别人准备怎么把它卖出去。毕竟，电影也是一桩生意。

当你坐下来构思一部电影的时候，应当考虑到，“哪部分能让它卖出去？”有什么能一拿过去让发行商一看就提起他的精神头？有他们能用来秀在预告片里的爆炸或者香艳镜头么？对我来说，戏剧是最有趣的讲故事的方式，但也是最难卖出去的，因为没有“可利用的元素”。你只能让人和人说话，或者有时让他们提高嗓门互相嚷嚷两句。除非他们互扔家具，你找不到更多的动作放进预告片里。恐怖片有“可利用的元素”，因为里面有黏液和血污。你的电影呢？你的剧本有能让它被卖出去的“哇”的瞬间吗？

问自己一个问题：你看过的电影中，有哪些前所未见的场景让你过目难忘？然后创造一些这样的并能强烈作用于你的剧本的场景放进你的电影里。下面我列举了一些我心目中的经典场景：

《情到深处》(SayAnything,1989)中，约翰·库萨克高举着大录音机为心仪的女孩播放歌曲时，浪漫得一塌糊涂；《动物屋》(AnimalHouse,1978)中的食物大战；《天堂电影院》(CinemaParadiso,1988)里，埃尔夫雷多打开电影放映机的玻璃罩，影像从放映室穿墙而过；《小鹿斑比》(Bambi,1942)中斑比的妈妈死了；《低俗小说》(PulpFiction,1994)中塞缪尔·L·杰克逊一边干掉毒贩一边背诵圣经；《杀死一只知更鸟》(ToKillAMockingbird,1962)中，一直躲在吉姆卧室门背后的布·拉德利走了出来；《阿拉伯的劳伦斯》(LawrenceofArabia,1962)中，劳伦斯不得不处死他九死一生从沙漠中救回来的卡西姆；《梦幻街奇缘》(Miracleon34thStreet,1949)中，圣诞老人用荷兰语跟一个小女孩说话。

《光猪六壮士》(TheFullMonty,1997)的高潮，盖兹——整部电影一直发起这个脱衣舞男秀的家伙，承认他太害怕上台了，然后他的儿子鼓励他。在电影院里看到这一幕时，我一边大笑不止，一边热泪直淌。

你构思的故事拍成电影能做到这样么？

3.你选错了类型!

类型是个大命题。很多书都是讨论类型的，它也确实值得做系统而深入的门大型研究。

你需要知道的是，你的影片类型是什么，而且必须清晰、迅速、及早地传达给观众。如果你正在写一个你压根儿就不了解的类型，显然要困难得多。

它是一个清晰的、已经确立的、简单易懂的类型么？它是西部片？恶作剧电影？爱情片？戏剧？粗俗喜剧？科幻片？恐怖片？成长故事？到底是什么？如果你不能确定，到第 10 页我们发现你还是不太确定，你就完了。读者必须马上知道她在看的到底是哪一类故事。

你在写的是自己喜欢的类型么？是你擅长的类型么？如果你一直都看的是警察片，但你现在写的却是一个 1700 年发生在英格兰荒原的浪漫爱情故事，也许你是在“暴殄”天赋。如果你发现自己在奈飞 DVD 影像租赁商城租的西部片比其他类型都要多，这就说明你想写西部片已经很久了。

你抓住一种类型是因为这个月影院里正流行这个类型？那你肯定死翘翘。

你要花六个月甚至是一年的时间来写一个剧本，再花一年去找一个愿意买它的人——这还是在足够幸运的前提下——到那时今日特别推荐的最爱早已是明日黄花。所以你只是在浪费自己的时间。你时间精力有限，能写的只有那么些剧本，所以慎重选择，把你一去不复返的宝贵时间花在正确的选择上。

有时你会成为衰运的牺牲品。从前，我的大学密友鲍勃·罗戴特决定写一部

黑帮片。他确实写了。但是他的运气确实也衰到家了，就在他把剧本寄给他经纪人的那个星期，居然就有三部黑帮片上映而且都铩羽而归。可想而知，避之唯恐不及的经纪人直接扔掉了他的剧本。但是鲍勃没有放弃，之后没多久，他写出了《拯救大兵瑞恩》(SavingPrivateRyan,1998)。

选择类型时最好不要因为它现在很火，或者因为它能让你挣钱。挑选让你感觉从容自在如鱼得水的类型，选择你真正钟爱的类型。但是也要知道外面有很多人在做着跟你一样的工作.....

4.你的故事只有你自己感兴趣！

不要让读者无聊！

不要让读者枯燥！

不要让读者索然无味！

“你奔向电影院的时候，应该像骑着火箭一样 High!”

——加里·奥德曼

看这本书你大可以持怀疑的态度。只要你愿意，可以随时对我所说的提出反

对。如果我说了什么你觉得低能白痴的话，尽管拍砖。不管你做什么，只求别乏味无聊。这是唯一神圣不可侵犯的规则。如果一个场景、你的故事构思或你的主人公乏味无聊，那就请你直接搁笔吧，除非你能找到一个方法让它不那么乏味无聊。

如果你的故事是自传性的，这问题尤其棘手。

你告诉人们：“哟，它就发生在我身上，是如此强烈。”我很难过地通知你，这远远不够。你觉得兴奋只是因为你自己经历过而已，不代表它也能让读者兴奋。你的狗狗去世了，你痛哭流涕不代表读者也会。尤其当你的宠物狗狗之所以挂掉，只是因为保险箱倒下压死了它。

第一部分 第6节：你的剧本逊毙了(4)

你的人生也许并不是上好的电影题材，所以一定要注意把它改编成戏剧，然后应深深挖掘你的内心，发掘出那种深埋的情绪。你可以就自己的感受写一部了不起的电影，强烈的情感是全宇宙通吃的，也会像流沙一样深深吸住你的读者，让他们沉溺其中不可自拔。

我们也许不会关心你九岁的时候做了些什么，但是我们肯定关心你的感受是什么。我写的一个关于西贡沦陷的故事，来源于孩提时代我看《音乐之声》（The Sound of Music, 1965）时，看到一家人为了逃避纳粹的追捕努力逃出这

个国家时的恐惧。我陷入自己深深的恐惧之中，写出了这个剧本。结果证明，它也引起了其他人的共鸣，我卖出了我的剧本。

从前，比利·鲍勃·松顿（BillyBobThornton）当演员的时候，时运不济，处境堪怜。因为精神极度苦闷，他躲在他的房车里对着镜子做鬼脸，开始对着自己倾诉内心的感受。就是从他支离破碎的灵魂深处，撕心裂肺的对镜恶骂中，他压榨出一个惊人的角色——《弹簧刀》（SlingBlade,1996）中的卡尔。卡尔不是比利·鲍勃，但是他们分享了同一种名为情感的结缔组织。因为对这种深刻悲哀的真切了解与细致描摹，他得到了一座金光闪闪的奥斯卡小金人。

你对竞争激烈的国际标准舞有所了解么？一无所知，对么？看《舞出爱火花》（StrictlyBallroom,1992）的头十分钟，电影制作者就能让你确信充满竞争的国际舞是世界上最重要的事情！

“不被人理解，并不代表你就是一个艺术家。”

——保险杠招贴

你发掘了它，并不意味着其他人也会在乎；你认为这是个伟大的构想，并不意味着它确实就是伟大的构想。如果你的构想压根就不伟大，你就是在浪费时间。我说的是一个伟大的构想。《X档案》（TheXFiles）的作者有时需要连续六个月每天工作十小时才提出一个构想，最终成为电视剧集中的一集。这可不是一个轻

松的事。

好消息是在这个阶段你浪费的只是你自己的时间。对了，你还浪费了本来出去垒砖可以挣到的钱，可惜你却呆坐在咖啡馆里根据一个只有你自己关注的构想写着剧本。

因为你花时间写了，就会有人想去读它？或者想去看这部电影？真的？真的么？别浪费你自己的时间或者别人的时间了。

“写你所知的。”

——每个启发想象力的写作老师

“他写他所知的。但这维持不了多久。”

——霍华德·内梅罗夫

美国桂冠诗人内梅罗夫深知写作中的真谛！从某种意义上说，如果你是一个真正的作家，你不能只写你所知的。你必须蒙上双眼站在跳板的末端勇敢地跳出去，向前延伸，延伸……写作时你可以运用你所知的，这是当然，但是也允许你走出得心应手的舒适区。你认为那个创作电视剧《越狱》（Prison Break）的家伙坐过牢么？《黑道家族》（The Sopranos）的创作者既不是临床医师也不是黑手

党头目。马里奥·普佐是意大利人，所以他知道意大利面、家庭、名声等等这些对在美国的意大利裔侨民意味着什么，其他则都是他的虚构，这才有了《教父》（Godfather,1972）。

“写你所知”最有价值的意义在于：把在你心里翻江倒海的东西拿出来，用你的作品里。它并不是说如果你是一个二年级教师，你就只能去写二年级教师。但是如果你是一名二年级老师，你写的也确实是一位二年级老师，一定要确保她身处于一个富于情感的故事中，而这种情感能深深吸引住所有人。

5.你的故事写的是悲惨的家伙，他们一路悲惨到底，临了儿依然很惨，甚至更惨！

告诉你写什么不是我的工作。什么让你清早不再赖床，什么让你夜半难以入眠，什么让你开车自言自语，什么让你宁愿被伴侣跳脚大骂不在家照顾孩子而要躲在公园里奋笔疾书——就写那个。

写你想写的。但是作为主题，我不推荐苦难，特别是苦海无边看不见尽头的苦难。这也许是你人生的真实写照，但是抱歉，我们需要的是故事。

苦难真的很难很难被拍成电影。如果你的电影是关于漫无止境、令人生畏的苦难，那么就更难——简直是难上加难——被拍成电影。如果最后连一丝精神振奋都欠奉的话，读者会直接把你的剧本扔进壁炉，映着它烧着的火焰高声谈笑。

为什么观众要跟人物一起咬牙苦捱，捱到最后居然一切都是徒劳？

帕特里克·马伯把佐伊·海勒的小说《她在想什么》改编成了电影《丑闻笔记》。小说结束于人物审判和磨难，她们身处于低俗、黑暗、丑恶之地，没有一丝一毫救赎的希望。这种黑暗地带或灰暗之地，显然不适合电影的结尾。聪明的马伯改写了结尾，给了主人公也给了我们希望。不是很多，但是已经足够观众去想：“哦，她已经历了这所有不幸，至少她学到了点什么，也许能拯救她的婚姻。”哇。

结束时给读者以希望或救赎。《百万宝贝》(MillionDollarBaby,2004) 的编剧保罗·哈吉斯拥有一个冷酷而残忍的结局，不过紧接着主人公最后做了他一直想做的事情。我们还是带着一丝微薄的振奋，离开电影院。尽管我们很难过，但也为英雄感到高兴，因为他正努力地 from 悲伤中找寻快乐。这是编剧先生的上乘良策！

给读者一个快乐结局或者指出一条路给读者以希望！

第一部分 第 7 节：你的剧本逊毙了(5)

6.你的片名不够精彩！

你有一个好片名，还是一个蠢片名？从你的片名是不是压根儿就看不出这是什么事？是不是根本没人看懂，也没人关注？是不是怪诞得招人讨厌？是不是

主人公的名字？是不是不好念或不好写？

如果你的片名不够一流，换掉它。

如果片名让你莞尔或者开怀，或者一阵莫名的暖意，那就留着它。如果它能透露给读者一些影片的信息，那就留着它。片名是观众了解你的电影的第一途径，如果你有一个愚蠢的片名，他们就会以为这是个愚蠢的剧本。这个怎么强调我都总觉得自己强调得还不够。

有一次我跟我以前的学生通电话，他在洛杉矶担任一个经纪人的助理，要在两个剧本之中选择一个看。他选了那个片名很酷的。他的理由是如果一个人能想出一个好的片名，也许剧本也会不错。有时，我都怀疑他还会不会读另外那个剧本。

我最喜欢的片名是《银翼杀手》(BladeRunner,1982)，又酷又炫，让我立马产生想读这个剧本或者看这部影片的冲动。我恨不得给自己写的每部影片都取名叫《银翼杀手》。噢耶！

还有一些也很棒：《异形》(Alien,1979)、《琼楼旧梦话当年》(RichardFamous,1981)、《乱世佳人》(GoneWiththeWind,1939)、《天堂里的烦恼》(TroubleinParadise,1932)、《角斗士》(Gladiator,2000)、《美丽心灵》(ABeautifulMind,2001)、《异形魔怪》(Tremors,1990)、《尔虞我诈》

(UsedCars,1980)、《疯狂金龟车》(Herbie:FullyLoaded,2005)、《疯狂乔治王》(TheMadnessofKingGeorge,1994)、《生死时速》(Speed,1994)、《往日情怀》(OldestLivingConfederateWidowTellsAll,1994) 、 《 机 械 战 警 》 (Robocop,1987) 、《星期五女郎》(HisGirlFriday,1940)、《拯救圣诞老人》(ErnestSavesChristmas,1998)、《热天午后》(DogDayAfternoon,1975)。

下面这些则不怎么样，因为你没法从片名中得到电影的有效信息：《逃出克隆岛》(TheIsland,2005)、《K 星异客》(K?Pax,2001)、《泳池诱惑》(Swimfan,2002)、《足球尤物》(She?stheMan,2006)、《神勇智探》(TheMan,2005)、《野兽》(Monsters,2010)、《天兆》(Signs,2002)、《007 之明日帝国》(TomorrowNeverDies,1997)、《前进》(Go,2001)、《咒怨》(TheGrudge,2003) 、 《 皮 毛 》 (Fur,2006) 、 《 魔 域 仙 踪 》 (TheNeverendingStory,1985)、《K 歌情人》(MusicandLyrics,2007)、《家有顽童》(FreddyGotFingered,2001)、《鸳鸯绑匪》(Gigli,2003)、《命运之手》(Manos:TheHandsofFate,1966)、《惊心食人族》(Jeeper?sCreepers,2001)、《八月迷情》(AugustRush,2007)。

《婚礼傲客》、《四十岁老处男》(The40?Year?OldVirgin,2005)、《一夜大肚》(KnockedUp,2007) 怎么样？那是片名中的上等级品。讨人喜欢、吊人胃口，而且开宗明义，让你一下子明白这部电影是说什么的。不幸的是，这些都是人用过了的。

你的片名是你能想出的最好片名么？为你的影片想至少 50 个片名。给你的朋友发电子邮件，让他们给你的片名提出建议。让他们选出最佳 10 个。走进一间唱片店，看看那些歌名，上 IMDB 网站偷一个 1934 年老片的片名，总之，想尽一切方法，利用一切手段，为你的影片找到一个好名字。

片名好坏会直接影响它之后的命运。

第二场人物

7.你选错了主人公！

说起来不可思议但是是真的，人们常常把一整个剧本都写完了，才发现选错了人做他的英雄。一旦你发现自己犯了如此巨大而根本性的错误，难免意志消沉，要一切推倒重来回到正确的路确实很不容易。但是在这个阶段扔掉之前所写的一切，重新围绕正确的人物开始，总好过你就这么把它递给那个关键先生，白白糟蹋掉他今生今世可能给你的唯一一次机会。

怎样才能确定你选对了主人公呢？

英雄鉴别试验

1) 你的英雄必须主动

他必须牢牢抓住掌控权，掌控他的行为、他的问题、他的命运，永不放弃斗争，直到他战胜了那个坏蛋。一个消极被动的主人公永远不能吸引观众或读者。

《亡命天涯》(The Fugitive, 1993)里的逃亡者理查德·金博尔博士从来就未曾放弃，不管什么问题落在他身上，他都坚持战斗、战斗，直到找到结果，然后继续战斗。

是她发起动作，还是允许其他人想出下一步该干什么？当然，你可以写一个剧本，人物安静地坐着，不采取行动，也不做出决定，从始至终都是安静消极的。但即使是好莱坞最娴静淑雅的娜塔莉·波特曼也不会演的。

被动的主人公就像一张飞往幻想之城的单程机票，有去无回毫无指望。

2) 你的英雄必须有一个清晰明确的问题

一个问题。这个问题对于读者来说必须简单，必须清晰，而且前 10 页读者就得知道这个问题，不能是好几个问题。只能有一个主要问题，也就是这个故事要说的那个。电影更接近短篇故事而不是长篇小说，一定要简单。

就一个问题。

3) 英雄的问题要引起观众的兴趣

光吸引你没用，光吸引我也没用。你必须要吸引我们。问题必须足够强烈拽着我们一路狂奔到 110 页。不要想那些太琐屑太鸡毛蒜皮的，要比较重量级的。

第一部分 第 8 节：你的剧本逊毙了(6)

英雄的问题越大，对读者的吸引可能就越大。这当然不是说每部电影都要写一个家伙炸掉了一个强盗小行星，以阻止它撞击地球——地球人知道的，以免它摧毁我们。但这个问题必须是你的人物有史以来所面对的最困难的问题。在《告别昨日》(Breaking Away, 1979) 中，英雄的斗争在于一直挣扎自己究竟要做一个自行车车手还是凿石匠。在《太坏了》(Superbad, 2007) 里，主人公只想搞到一点酒这样就可以带漂亮妞出去。

对全宇宙来说，它也许不算什么大问题，但是对电影中的人来说最好是个大问题。

4) 英雄必须自己解决他/她的问题

关键时刻没有人能够拯救他。他必须自己搞定。他可以拥有盟友，但是在最后的战役中，你的英雄必须自己击败邪恶力量（如果你是英国人，应该是“eeevil” ）。

是她想出一个好主意最后拯救了自己，还是其他什么人救了她？如果是后者，那位其他什么人就是主人公的最佳候选人了！

在《埃及王子》(PrinceofEgypt,1998) 里，古以色列人连夜逃出埃及，逃到红海岸边，前有汪洋后有追兵，他们上天无路入地无门。突然，从碧蓝的大海中央，一根火柱款款而来，阻止了一直追赶摩西的坏蛋，还告诉摩西如何分开红海保护大家安全渡海。摩西并没有自己解决问题。这是一个恶名昭彰的“天降神兵”的范例，我为此专门去翻了圣经看上面是不是就这么写的，因为这是迪斯尼高人们容忍这种低劣写作的唯一理由。果不其然，圣经里就是这么写的，火柱确实出现了，搞定了所有摩西的问题。尽管典出圣经，作为剧本写作这仍然是让人发指的低劣败笔。

还有《木偶奇遇记》(Pinocchio,2002)，每次小木偶皮诺曹遇上麻烦，蓝仙女都会从半空中俯冲下来，给他一些他自己找不到的线索。“天降神兵”是推动故事前进的天下之选，最好不要用它。

如果这上面的四条标准都亮起红灯，那么你需要认真地重新考虑你的主人公了。

问问自己：你的女英雄一直都像困在轧碎机里么？是不是不停地有越来越大的问题越来越快地袭向她？

她的情绪是不是强烈到足以支撑整个故事？

你感兴趣的是她的问题，还是在厨房里修了一架战斗机的她姑妈的问题？究竟哪个才是你的心头好？这个故事真的真的是关于她的么？或者其实是关于其他某某人的，比如说主角的小弟。这就是为什么你把粗糙的初稿给朋友读了之后会傻傻地问一句：“你认为主人公是贝蒂，还是维罗妮卡？”

她是不是绝大多数时间都出现在银幕上？

她是不是奋勇前进穿越炙热灼人的火焰山，并最终得到了改变？那些做出改变的女演员往往能得到奥斯卡大叔的垂青。

如果你真选错了主人公，应该高兴才对！你已经做了大量细致的工作，这些都会为你的新故事服务。你可以一路放心向前航行，因为已经确信自己行驶在正确的航线上。当然最好的消息是，你还没有把你的剧本递出去。如果那样的话，你所有这些辛苦的海量工作都会变成浪费时间。

你真该庆幸自己现在就能发现，而不是等你手拿创新艺人经纪公司（CAA）的保险项目时才发现。

8.你的主人公塑造得不对！

千万别忘了《心灵访客》那最重要的一课。你写的文字就是吸引演员参演的诱饵。

只要演员对你塑造的人物动了心，他们就会加入进来，甚至努力促成将你的剧本拍成电影。所以一定要把好好把握人物塑造！

情节来自人物。所有发生的事情归根结底都源于他们自身。在《夺宝奇兵之法柜奇兵》一开始，我们就得到一个信息：哈里森·福特怕蛇，这是他性格中的一部分。所以，在高潮部分，就必须有蛇！《阿拉伯的劳伦斯》里劳伦斯满怀热情努力避免流血伤亡，而最后，他变了，他自己也迷上了杀戮游戏。《北非谍影》（Casablanca,1942）中，里克信誓旦旦不会为任何人出头，但是最后他却偏偏为人出了头。

接下来说说人物的变化——也就是人物的“弧光”。也就是指影片开始时的他们 VS. 影片结尾时的他们发生什么变化。有时演员会先看头 10 页，然后翻到最后 10 页，看看人物有没有巨大的变化。如果没有，他们就直接把这剧本撂下了。如果是岩石警官就会说：“哎——哟”。

人物转变很重要。我们希望仁慈和公正最终获得胜利，我们希望人物能在某种程度上认识自我发现自我，变得跟影片开头有所不同。正因为这些在真实生活中都很少发生，在故事里才愈发显得弥足珍贵。

记得《圣诞怪杰》(How the Grinch Stole Christmas, 2000)么？故事开始的时候，阴森可怖郁郁寡欢的格林奇的心脏太小了。结尾的时候，他的心脏变成了以前的两倍，他笑容满面，与沃威勒村的居民和睦相处。这是一个巨大的转变。

《意外的人生》(Regarding Henry, 1991)里，哈里森·福特一开始是个性情古怪的混蛋，但是被枪击后他重新发现了人生，最后变成了一个好人。

《绿野仙踪》(The Wizard of Oz, 1939)里，桃乐茜讨厌堪萨斯，结尾的时候却为能回家[<http://www.fval.cn> 福哇小说下载站]欣喜若狂。

《窈窕淑女》(My Fair Lady, 1964)里，一开始的时候丽萨·杜利特尔是个举止粗俗的贫民窟女子，最后她变成了一位高贵优雅的上层淑女。

《变相怪杰》(The Mask, 1994)里，斯坦利·伊克斯一开始是个可怜兮兮、卑躬屈膝的失败者，而那个神奇面具则释放了他真正的自我。哇！影片结束时，他完全变成了另外一个人。

第一部分 第9节：你的剧本逊毙了(7)

当然也有例外，不是所有电影的主人公都会发生转变，比如《荒野大镖客》(A Fistful of Dollars, 1964)中那位无名侠客。他有性格“弧光”么？没——有。

在比利·怀尔德和I·A·L·戴蒙德的《桃色公寓》(The Apartment, 1960)里，杰克·莱蒙是废物一个（他的邻居就是这么叫他的！），但到影片最后他学会了做一个受人尊敬的体面人（他是这么叫自己的！）。

影片一开始：

杰克非常希望能在他所工作的保险公司里得到晋升，出于这个目的，他忍辱负重，为用他的公寓泡妞的副总裁们买点和酒讨好他们的情妇，自己却一个人躲着吃冷冻食品。别人酒足饭饱，他负责刷锅洗碗。为了实现野心，他沦为一个受气包。

大雨里他让出自己的公寓，供他的老板和一些傻大姐宝贝颠鸾倒凤。他满腹怨气但还是憋着不敢发作，因为他很清楚如果不让他们用公寓，他的饭碗就可能不保。

随后：

他把公寓钥匙给弗雷德·麦克默里，后者来这儿是为了和电梯女孩亲热，偏偏这个女孩正是杰克心仪已久的梦中女孩！可是，杰克必须得到他梦寐以求的晋升。

然后，沿着这条路继续深入：

杰克忍无可忍，告诉弗雷德他不能再用自己的公寓了。在决定做一个有尊严的人之后，杰克放弃了他的工作。他整个人都变了。连他说话的语气都跟以前不同了。正因为他发生了转变，迷人的雪莉·麦克莱恩最后才会跟他一起玩纸牌。

瞧瞧！

杰克发生了变化。很大的变化。你的主人公也应该如此。

一旦你想清楚了你的主人公为什么是这个样子之后 ,就该按如下程序制作剧本这个 “多层蛋糕”：

从根本上说 ,他们是干吗的？他是一个专偷高档艺术品的雅贼还是一个笃信我主的牧师？嗯。她是芝加哥的水下焊接工。他是古罗马角斗士。他是长着一双剪刀手的怪鸡小子。她是会飞的修女。他是嗜赌的生意人。

他们有没有内心冲突？萨莉是不是既脆弱又坚强，她的内心是不是善恶共存，是不是一个肩膀上站着天使，另一个肩膀上站着魔鬼？萨莉既想成为返校节舞会上与人为善的好女孩，但同时她也想干掉自己的竞争者。

他们有没有一些与众不同的特征？比如个性化的特点、文化背景、经济条件、所处历史时期，还有职业。所有这些都会影响他的说话、动作、举止。他们信仰什么，品行如何？他们对父母或者孩子或者工作搭档感觉如何？她是不是容易激动？他是不是讨厌说谎的人？他是不是一个大话王？他是一万年前被冰冻在大型冰块里的古人，所以看到钢笔都大惊小怪？她是不是个园艺狂热分子？等等等等都是。

读者喜欢细节，演员也是。你的主人公亲吻妻子的玉颈时是不是喜欢卖弄两

句法文？他随身口袋里是不是揣着圣·克里斯托弗勋章？左撇子的习惯对她的生活有什么影响？她是不是把自己拔掉的眉毛在水槽边上排成一排？当她必须喊“爸爸”的时候，她是不是会磕巴？

最后，他们在整个故事中是不是始终如一？千万不要为了让人意外而故意不按常理出牌。一旦你确定了他的核心个性，那么他所做的一切就都必须符合他的性格。他不能是一个严格的素食主义者却突然开始大嚼熏肉。

每个人物都想得到点什么，很想很想得到。但是他们想要的却往往不是他们真正需要的。当然他们到最后定会恍然大悟（关于这个我会在后面结构的章节里做更多阐述）。

这种渴望一定要足够强烈，强烈到能驱动整部电影。但又必须足够简单让观众一目了然。《丰盛之旅》（The Trip to Bountiful, 1985）里，那个老妇人想要回家 [<http://www.fval.cn> 福哇小说下载站]。《为黛茜小姐开车》（Driving Miss Daisy, 1989）里那个老太太想要自己搞定一切，但是他的儿子却不让她开车，非要给她请一个司机。

千万别让人物做小儿科的决定，比如“我是应该娶一个校园舞会皇后还是把牢底坐穿”之类的。给他们一个伤筋动骨的道德抉择，比如：1）我爱我的丈夫但是我又想和我的学生同居。2）一个好人杀了一个坏人。我应该吊死好人么？3）如果我告诉我的客户真相，他们就能庭外和解；如果我对他们撒谎，那么我

在法庭上的精彩表现将会让我的律师生涯迎来一个职业高峰。

鬼魂（就像《哈姆雷特》里的！）就是顶在你的英雄背后的矛尖，驱使他不得不前进。《唐人街》中，吉蒂斯曾经想保护一个女人，但是最后她还是受到了伤害。他拼命不让这悲剧再度发生。《离离原上草》（Ironweed,1987）中，英雄意外摔死了自己刚出生不久的孩子，这个孩子的鬼魂一直生吞活剥着他。《日落黄沙》（TheWildBunch,1969）中，罗伯特·赖安背叛了他最好的朋友威廉·霍顿成为了执法者。《北非谍影》中里克的鬼魂是他的巴黎，在那里他曾经拥有爱又失去爱，这驱使着他下次一有机会就要紧紧抓住爱。《普通人》（OrdinaryPeople,1980）电影一开场，主人公的一个儿子死去，而另一个儿子也想自杀。阴魂不散的幽灵就是死去的那个得到更多爱的儿子，他驱使所有人物走向悬崖边缘。

背景故事（backstory）和这里所说的鬼魂不同。背景故事解释的是他们为什么是这个样子，因为过去发生的某些特定事件。可以是十件事，也可以是六件或者两件。它不是鬼魂（英雄鞋里面的石子），而是例如人物生长在新泽西州，养鸽子，来自码头装卸工人的家庭，是一个拳击手，因为输钱而日渐堕落，可能变成一个冠军挑战者等等这些情形。

第一部分 第 10 节：你的剧本逊毙了(8)

鬼魂则是更大的背景故事的一部分。这里就不花费太多笔墨讨论背景故事和

鬼魂了。总之，我们看见的是冰山一角，但是你知道水面之下有什么。

《雨人》(RainMan,1988) 中汤姆·克鲁斯曾经是个好孩子。有一次他考试所有科目都得了 A，他向爸爸要最宝贝的别克车的钥匙。老人说不。汤姆不管三七二十一和朋友一块儿把别克车开了出去，而他父亲报警说车被偷了。汤姆和朋友都进了监狱。其他孩子的父亲都来接走了他们。只有汤姆的父亲没有。他把汤姆扔在那儿整整两天。一个家伙想要强奸汤姆，而且还用刀刺伤了他。当汤姆终于出狱，他离开了家从此再也没有回去过。

汤姆对过去发生的一切的感受影响了他现在的每个举动。

关于人物最后再说一点儿：

你的人物是个百分百的好人么？没人应该这样。他们得有一到两个缺点。

有什么人物是你不需要的么？或者应该把那两个或三个人物合并成一个人物？

别让你的主人公离开观众视线太久。

我们是通过你的人物的行为了解他的么——还是通过对白？一个男人揍了他老婆，然后痛哭流涕，道歉，但是之后他还是继续揍她。人物一定要是可见的，

即使把声音关掉也一样。眼见一个家伙把蔬菜罐头洗了再洗才放进储藏室，效果远胜于听他说：“我是个洁癖怪人。”

如果你的场景里有两个人，要让他们两个天差地别。让他们的性格形成强烈反差，这样你写起来会轻松得多。一个崇拜克林顿，另一个卧室里贴满了布什的贴纸。想想他们两个共进午餐，一边再来点酒，那是什么情景！没法不妙笔生花！

你给了你的人物尽可能多的机会来采取行动么？在小说《情迷四月天》里威尔克斯夫人是在教堂里认识爱博索特夫人，然后邀请她和自己意大利合租一栋别墅。到了电影剧本里，则变成威尔克斯夫人在报上登了一则广告寻找愿意跟她合租别墅的人。这样一来寻找同租的冒险系数就大大提高，编剧这一改，无疑让威尔克斯夫人的性格变得有趣得多了。

再一次，但绝不是最后一次问：你的人物有变化么？变化越大，就可能越好写。在 114 页的剧本里，如果托比是从 A 一路变成 Z，想想其中有多少步你可以写。但是如果他只是从 A 到 F，变化没那么大，写作难度也增加了。

吸引演员上钩的难度也增加了。

9.你的人物塑造得不够具体！

下面是我和一个学生的对话。她笔下的人物琳达是医院里的病人，而罗宾是

她的护士。

“好，跟我介绍一下琳达。”

“她病了。”

“她怎么病的？”

“因为感染。”

“什么感染？”

“她体内有根管子，因为那个感染了。”

“她体内为什么会有一根管子？”

“她得了癌症。”

“什么癌。”

“这有关系么？”

“是的，有关系。她得的是什麼癌直接会影响她的外表，她的感受，和我们对她的感受。如果她得的是乳腺癌，你会因此得到粉红丝带，但不会像艾滋病、辐射病成为公众议题。说她得了胰腺癌。”

“真的？”

“如果她得了胰腺癌，那就注定一死了。而且死亡会来得迅速而不那么痛苦。”

长长的停顿。

我说：“你看看这多么有关系，如果她病了，你必须清楚地知道她为什么病，因为它会影响所有事情。”

“是的，确实是，现在我知道了。”

“现在再跟我说说罗宾，那个护士。”

“她对自己的生活心烦意乱。”

“我们如何能看出这一点？”

“她偷医院的药。”

“哪种药？”

“我不知道，就是药。”

“兴奋剂？”

“也许，应该就是吧。”

“镇静剂怎么样？一个偷兴奋剂的人会有完全不同的个人问题，那是跟一个偷巴比妥酸盐的人完全不同的人物。或者她偷的是止痛药？可是为什么？她哪部分性格会导致她去偷奥施康定或者吗啡？偷的药不同，她的故事也会大不同。”

“哦，是的，太对了。”

一切从这里继续生发下去，谈话结束的时候她已经对自己要写什么有了更清晰的认识。当我说“你不够具体”时，她也立马领会了我的意思。

你需要问自己同样的问题，如果你描述一个人物时说“他很难过”，这显然不够。他到底是“悲伤”还是“痛不欲生”？除此之外你当然还要知道他为什么如此。

说故事时碰到任何事情涉及任何细节，都要时刻提醒自己要想办法让它具体。别说什么“他毕业于一所名校”，告诉我们究竟是哪所名校，此名校和彼名校的差别大着呢。

演员想知道这些事，读者也想知道。要具体。要非常具体。

10.你没给你的人物安身之处！

下面是一个要引以为戒的反面范例：

淡入

外景普通的居民区日景

一栋中等城市里的好房子。

你得拿出自己压箱底的本事来帮助自己踏上成功之路，写出这种大路货显然帮不上什么忙。

没有所谓的“一个普通小镇”，没有所谓的“一个中等城市”，真实生活中也许没有，电影里是肯定没有。如果你在选择地点的时候不能做到真正的具体，具

体到乡村、城市或者别墅里的某个房间，你就没法发挥到最佳写作水平。

第一部分 第 11 节：你的剧本逊毙了(9)

地点应该作为一个独立的特征来处理。你的故事是发生在正确的时间、正确的地点么？把人物安置在哪儿很重要。当你为你的故事选择地点的时候别说“郊区”，你应该说密歇根州哈姆川克。选择一个城市或小镇，并且让它成为故事中的一个重要部分，那些住在底特律城外的人就和那些住在基韦斯特城外的人完全不同。如果你想进一步体会地点是如何与故事切实相关密不可分的话，我建议你看看蒂姆·高特罗的小说。

“所处地点不同，人们的行为也会不同。想象一对夫妻在他们家前院争吵，现在把这场争吵搬到后院。地点不同，争吵的性质是不是也随之发生了改变？当他们知道没有邻居看着的时候，举止行为肯定是另一个样子。”

——琼·图克斯伯里

我为《乖仔也疯狂》(Risky Business, 1983) 的制片人写过剧本，故事源自他大学一年级的罗曼史。他女朋友去费城上大学，她的父母生活在纽约，而他在长岛担任救生员。不知怎么搞的，故事进行不下去了，我们反复琢磨推敲原因究竟何在，最后我发现了（几个月之后！）我们太忠实遵照真实生活了。我对故事做了一些改变，让女孩和她的父母都生活在纽约，他们住在那里，而她在那

里上学。小小的改动改变了一切，就只因为我决定让她呆在纽约，故事得以成立。

你的故事发生在哪一年最合适？哪个季节最合适？想象一下你的故事发生在罗马、发生在冬日里积雪三尺厚的死寂的阿拉斯加，或者发生在加利福尼亚的海滩上会多么巨大的不同？观众对同一个事件分别发生在内布拉斯加州、塞尔玛或阿拉巴马又会有怎样不同的反应？

地点的选择不仅会影响整个故事，还会影响单个的场景。

尽管下面这个取自《洛奇》(Rocky, 1976) 的例子并不源于剧本，但我们权当它是。史泰龙的剧本最后让洛奇和艾德里安去约会，他邀请她出去，一开始她拒绝了，但最终还是心一软赴了约。他们去了一家餐馆，在那儿有一场亲密对话。完美的初次约会？可是当史泰龙着手拍摄这个场景的时候，钱出了问题，他们租不起餐馆，更负担不起一切额外开支。他们只找来一个大顶篷，这个便宜他们还租得起，而且没有其他开支。他们拿它做什么用呢？他们——变出了一个夜间关门后空荡荡的溜冰场。

剩下的就是电影史上的经典时刻了：艾德里安摇摇晃晃地踩着溜冰鞋，洛奇走在她的身边，他们就这么进行了一场甜蜜而又吞吞吐吐的对话——就是他们本来应该用在餐馆里的对话——这比原剧本里的安排妙多了。中途还有一个小小的冲突，磨冰机司机过来告诉他们必须马上离开这儿。那是我最喜欢的电影场景之一。看，场景一变，一切都变了。

仔细检查你的剧本，一个场景接一个场景，看你能不能把一个无聊的地点换成奇妙的所在。

11.我们对你的英雄没兴趣！

我们没希望她上仙山盗仙草，能常人所不能。

“吸引观众最简单的方法就是让他们知道在限定的时间限定的地点某人必须尝试某事，而如果失败，就会招致杀身之祸。”

——哈里·霍迪尼

你得让我们一心希望你的英雄赢。这不代表“要有一个招人喜欢的主人公”，你的英雄不一定要很招人喜欢，甚至不一定是个好人。发展部的家伙或者写作老师说你的主人公应该讨人喜欢，但你没必要对他们唯命是从，如果你所有的朋友都从悬崖跳下去了，你也跟着跳么？

看看杰克·尼克尔森的《尽善尽美》(As Good as It Gets, 1997)，他有同情心么？他一出场做的第一件事就是把一只可爱的小狗扔进了楼里的垃圾管道！这可一点都不可爱。当他被人扔出餐馆的时候，所有的老顾客都鼓掌称快，看来他已经混得人神共愤了。

这就是这个故事的英雄么？

他毫无同情心，一点都没有，但是我们还是会对他的处境产生共鸣。我们认同他的感受，我们理解他的问题，我们从心底里想要他去克服这些问题。

我们全力挺他，我们为他加油。

杰克·尼克尔森的角色同情心欠奉，魅力却爆棚，我们希望他最终赢得海伦·亨特的芳心。我们希望他赢！

如果你的主人公没把读者迷得五迷三道，你就只剩下抱头痛哭的份了。他可以是全宇宙无敌的超级混蛋，但只要他有趣，我们照样会被他吸引。看看莎士比亚的《理查三世》。乖乖，那可是世界级的 24 克拉的邪恶混蛋，和可爱完全沾不上边，但是我们的视线却一秒钟都没法离开他。想想《落水狗》（Reservoir Dogs, 1992）里的粉红先生，他连小费都不给。或者金先生，他切下了好警察先生的耳朵。这些家伙都与同情心绝缘，他们都很可怕！你永远不会邀请他们来你家吃意式卤汁宽面，但是你肯定乐意在电影里看到他们。

再举个艾伦·阿金的例子，就是《阳光小美女》（Little Miss Sunshine, 2006）里那个老没正形的家伙，他永远都在抱怨，永远都不高兴，但是他爱他的外孙女，花了大把时间来帮助她排练参赛的脱衣舞，所以我们想要他赢。

我们想要《告别昨日》(Breaking Away,1979) 里的男孩赢得赛跑比赛 ;我们想要《麻辣女王》(Miss Congeniality,2001)里桑德拉·布洛克抓住坏蛋 ;我们想要《洛丽塔》(Lolita,1962) 里亨伯特跟洛丽塔亲热 ;我们想要《雨人》里的汤姆·克鲁斯和达斯汀·霍夫曼解决他们各自的问题 ;我们想要《虎胆龙威》里的布鲁斯·威利斯打败汉斯·格鲁伯·根特 ;我们想要《杀死一只知更鸟》里汤姆·罗宾逊被证明无罪 , 斯考特逃出艾维尔先生的魔掌。

第一部分 第 12 节 : 你的剧本逊毙了(10)

我们希望你笔下的人物得到他想要的 , 但是我们不必喜欢他 , 我觉得最好的状态就是 : “他是我们最讨厌的家伙 , 我们却偏偏仍希望他赢。”

托德·索伦兹 (Todd Solondz) 的《幸福》(Happiness,1998) 中 , 迪伦·贝克扮演一个极度自闭的恋童癖。在孩子们的睡袍派对上 , 他居然用安眠药片装点冰激凌。同情心跟他扯不上半点关系 , 他想要做的既不合法也不道德 , 我们没法对他的所作所为鼓掌赞同。但当他在奔向目标的路上出现障碍时 , 他越拼命抗争继续追逐 , 我们越希望他得到 , 即使我们心知肚明他想要的是错的 ! 错的 ! 错的 ! 但是 , 我们依然想要他赢 , 真是不可思议。

我们必须为你的家伙鼓劲打气 , 一心希望他能取胜 , 做不到这一点你的故事就没人爱看。

12.你的对手不是一个人！

“邪恶的纽约城”对于电影来说可不是一个称职的坏蛋；“人类对待同类的残暴”也不是坚韧顽固的奥克拉荷马城私人侦查员约翰·登曼的真正对手；而“黑暗、压迫的存在”更不是《异形》中威胁西格尼·韦弗的反面势力。对手是一个可怕的怪物，一个庞大的长着滴涎的利牙的存在——就像《开放的美利坚》（Fast Times at Ridgemont High, 1982）里的汉德先生。斯皮考利必须跟一个人作战。

你的英雄也应该如此。

你剧本里的坏蛋不能是某种疾病或者制度或者负疚感或者天气，这些都只能作为英雄问题的一部分，但是最终他必须和一个人类对峙。只有人才会制订计划，拥有复杂的欲望、需求、一套与英雄截然对立的信仰体系，而且还能同处一个房间对他大喊大叫！

你会反驳说《僵尸肖恩》（Shaun of the Dead, 2004）中对手就是僵尸，但是我会反击说早在活死人袭击酒馆之前，诸多人类的冲突已经把那一小撮人撕成了碎片。

如果你选择的邪恶坏蛋是“医疗行业”，那么也得创造一个医生或者护士来

体现大型医疗机构令人憎恶、生畏的团体性犯罪。看看《飞越疯人院》(OneFlewOvertheCuckoo'sNest,1975)中拉切特护士，路易斯·弗莱彻与杰克·尼克尔森一直处于准道德冲突之中，她对付杰克和他的伙伴们的那些卑鄙手段让观众毛骨悚然。当杰克最后好不容易终于击败她，观众得到的满足也是巨大的。因为她是一个人。

你必须为英雄找到一个人来对抗。如果你没有，赶紧找一个。

还有，你没法给那个“黑暗的残酷的存在”写俏皮的对白，而演员最想说的就是酷酷的台词。如果演员不想演你的戏，制片人也不会想拍的。

13.你的对手不够强！

你的英雄是否有趣，取决于他的对手。

“在科幻电影中，怪物永远都要比女主角强大。”

——罗杰·科曼

我印象中《空中大灌篮》(SpaceJam,1996) 的海报是这样的：迈克尔·乔丹在前，那个巨大、狰狞、龇牙咧嘴的怪物在他身后窥伺着他。

看哪！英雄是全世界第一等的篮球巨星，聪明、健硕还很好看，完美的电影英雄。他的对手是谁？不是街那头的小蒂米——一个乔丹可以拿他拖地板的不知道天高地厚的愣头小子，而是身形巨大尖牙利爪的太空异形——他们拥有超强的力量还有狡猾的手段，另外还能凶猛地扣篮。这才是旗鼓相当的对手！

对手或者坏蛋或者敌人，不管你怎么称呼他，反正他必须比好人强大，否则你的电影就不存在了。如果你的电影一开始面对坏蛋时没把我们吓住，你就得重写。这并不是说她必须手拿射线枪杀人如麻，有时也可以是《普通人》中的玛丽·泰勒·摩尔——那个妈妈就是个强大、执拗、冷酷的对手。

你的坏蛋必须一直在采取行动，他总是在算计、谋划、偷盗、杀戮、伤害、贬损或者敲碎你披萨上的奶酪。如果这个坏蛋不是一直在采取行动（而且是越来越聪明的行动），那他就不是一个称职的坏蛋。

你是不是尽可能地让英雄和坏蛋共处一室？想办法让他们面对面，让他们放下电话挤进同一辆车？如果有办法把英雄和坏蛋的关系从仅仅是同城的竞争者改成事业上的搭档，那就改吧。

别把他弄成一个百分百的坏蛋。就像你的英雄也不是百分百的好人一样，你的对手也不应该是一个彻底的混蛋。如果他是一个恐怖分子，让他对好酒有一种非凡的品味。《北非谍影》里，斯特拉瑟少校也不是一个流着口水的次等坏蛋，他有充分的理由做他所做的；教父的行为动机是他对家庭的爱；戈登·盖柯则是

为了追求成功和实现抱负；虎克船长则是因为“没有小孩爱我”而痛苦。

你把坏蛋设置得招招戳中好人的肺管子了么？如果好人正因为享有盛名的大学任教挣不了几个钱而烦恼，那么住在对街的坏蛋干一样活挣的则是他的两倍多。

没有一个好的对手，你的英雄也就不成其为英雄了。如果穆罕默德·阿里面对的是摩西奶奶，谁还会掏钱去看这部电影？是乔·弗雷泽让阿里成为了今天的冠军，没有弗雷泽也就没有阿里。

14.你没能让对手促成你的英雄改变！

没有对手，你的英雄永远也不可能进化到他需要变成的那样。

绝大多数主人公都发生了转变。演员们都晓得如果人物不能展现出某种成长，他们就没希望捧得奥斯卡。你的英雄将如何企及这金光闪闪梦寐以求的圣杯——“人物变化”？

第二部分 第13节：你的剧本逊毙了(11)

你的故事一开头英雄就身处人生中的困境——他对人怠慢，心底仿佛有个黑洞，大得能扔进去一辆马克重型卡车。到了影片结尾，他会变得更好更乐观，

他之后的人生会充满生机和活力。

所有这一切都是因为他的对手。

《虎胆龙威》中，约翰·麦克莱恩的婚姻岌岌可危，他没法与妻子好好相处，已经绝望了，两人的关系正不可救药地滑向崩溃。这时汉斯·格鲁伯出场了。

格鲁伯绑架了视线所及的所有人，其中也包括麦克莱恩的妻子，而且他准备把人质全部杀掉。麦克莱恩被迫开始行动，从这个绝顶聪明的劫匪手里解救妻子的过程中，麦克莱恩逐渐意识到自己有多爱这个女人。故事结尾时夫妻重归于好，安然度过感情危机，麦克莱恩变成了他需要变成的那样。汉斯·格鲁伯，真是出色的婚姻顾问。

随便挑一部片子。

《北非谍影》一开始时，里克·布莱恩是个自私的家伙，而结尾时他完全变成了另一个人，为了帮助抵抗力量，居然放弃能给予自己最大快乐的深爱的女人。多么恢弘的人物弧光。因为这是一个爱情故事，对手是伊尔莎·伦德。如果不是她把里克的人生彻底翻转，他也许会一直是个自私自利的混蛋，终老于卡萨布兰卡。

《撞车》中，作为一个成功的黑人如何处理种族主义的麻烦、如何对待自己

在白人世界的位置，让特伦斯·霍华德一筹莫展，而他从不愿与妻子聊起这所谓的“工作事务”。是马特·狄龙按下了他转变的按钮，在差点被烤成一个汉堡包之后，从绞肉机里爬出来的特伦斯变成一个更好更强的人。没有马特·狄龙，就没有幸福。

《导购女郎》(Shopgirl,2005) 中，克莱尔·丹尼斯对詹森·舒瓦兹曼一点都不感兴趣(其实她应该和这个人在一起)，直到她遭到了史蒂夫·马丁的勒索——她不得不发生改变，之后，也只有在这之后，她才有了最后和詹森走到一起的自信。

现在，看看你的剧本，是什么引起主人公发生变化？

最好是他的对手。

15.你的坏蛋没觉得他是自己电影里的英雄！

坏蛋有充分的理由为他的所作所为辩护。

《非常手段》(Extreme Measures,1997) 中，休·格兰特的对手吉恩·哈克曼算得上肆无忌惮不择手段，但他绝不是一个连环杀手而是一位知名的外科医生，多年来一直致力于寻求治疗瘫痪的方法。因为深知在有生之年是等不到 FDA (食品及药物管理局) 批准他的治疗提案，他只能求助于非传统方法，推出他坚

信不已的治疗手段。多么高尚的目的！

除了——唉——他为达到目的在一些无家可归的流浪汉身上做实验，而有些实验品死掉了。他觉得这无可非议，因为这个治疗方案将是超级棒的，而无家可归的流浪汉没有人会记得他们，他们甚至没有理由活在这个世界上。他做了坏事，但是却是出于一个可以理解（或者令人同情）的原因。

坏人的欲求应该能引起观众的情绪反应。

《肖申克的救赎》(The Shawshank Redemption, 1994) 中，那个笃信圣经的典狱长希望在监狱里建立秩序。这值得赞赏，但是只有一个问题——他是一个虐待狂。

《春天不是读书天》中，坏人则想在学校里建立秩序——完全能引起共鸣，令人理解。“这次我一定要抓住他杀一儆百，让那些孩子知道像他这样是死路一条。” 鲁尼做的事情完全正确，不幸的是，如果他成功了 he 就要毁掉费里斯的一生。

即使是西方邪恶女巫也有充分的理由为非作歹——如果有人用房子砸死了你的姐姐，偷走了你满心指望能从母亲那继承的魔鞋，你会作何感受？在她的世界里，在属于她自己的电影里，西方邪恶女巫就是女主角。

16.你没给坏蛋准备坏蛋演说！

我们怎么知道坏蛋是他自己电影里的主角儿？就是通过坏蛋演说。所以你会在电影里如此频繁地听到坏人娓娓道来他的感受、他的理由。

在迈克尔·曼和克里斯托弗·克劳根据詹姆斯·费尼莫尔·库珀小说改编的《最后的莫希干人》(The Last of the Mohicans, 1992) 中，马瓜是个迷人的坏蛋！他精明、可怖、卑鄙，对芒罗和他的两个女儿恨之入骨，这仇恨的火焰熊熊燃烧永不熄灭。我们被马瓜吓死了。他想要做的就是将那两个粉嫩孱弱的女孩剁成碎片，但是这正是他唯一的特征——就像《大白鲨》中的鲨鱼——他就是一台杀戮机器。

马瓜一直保持这种一维性，直到他有机会去讲述他自己的故事。首先，他吓到了我们。(这是第12章，马瓜的仇恨——DVD的第12章，顺便说一下)。当蒙特卡姆问马瓜为什么恨灰发佬(英国人)，马瓜回答说想要杀死灰发佬吃掉他的心，不过在杀死他之前，马瓜对他还要有一个特殊招待。“马瓜要先在他面前杀死他的孩子，这样灰发佬就可以尝到绝种的滋味。”

太精彩了，我不得不中断一下为这生花妙笔鼓掌。有趣的是马瓜没有回答蒙特卡姆的问题“为什么”，我们还是只知道马瓜要杀死那两个女孩，吃掉她们父亲的心，对他的印象又回到杰森和弗莱迪杰森和弗莱迪(Jason and Freddy)，之流的杀人狂魔层面。

这个坏蛋演说最妙之处在于迈克尔·曼和克里斯托弗·克劳把它掰成了两半，前半段我们还是收获了一些兴奋，获知了一点点死亡和阴谋的信息，但浅尝辄止——我们见识了马瓜那颗异常残酷的心——但我们还只是把他当作嗜血成性的野兽而已。

第二部分 第 14 节：你的剧本逊毙了(12)

然后在第 21 章——马瓜的伤痛——蒙特卡姆和读者终于得知了为什么马瓜要对灰发佬恨之入骨，最酷的是听完之后你立马就会认定他完全有理由这么做，1000%的理由。

蒙特卡姆看到马瓜后背有一道巨大的伤疤，问谁干的。马瓜缓缓地告诉他自己的村庄被摧毁，孩子被英国人杀死，马瓜成了为灰发佬而战的印第安人的奴隶。最后也是最糟的，马瓜的妻子以为他死了，嫁给了别的男人。所有这一切，都是马瓜的敌人——灰发佬一手造成的。

哇！怪不得马瓜想要杀死灰发佬和他可爱的女儿。我们完完全全地同情这个人，他变成了一个迷人的家伙，而他与英雄之间的冲突也最加丰富，更加吸引我们。

坏蛋演说立奇功！

17.你的人物只能做蠢事推动故事前进，换句话说，他们所做的只是你让他们做的！

如果你的人物在做一些他们在真实生活中根本不可能做的事情，你就需要重新斟酌一下。

如果莉莉是你的女主角，她聪明、时尚、状态良好，肖恩让她怀了孕，而且他是一个彻彻底底的混蛋——那么她为什么想跟他在一起？

肖恩

（故意地）

莉莉，我站在这是为了接你回来。

莉莉

肖恩，我很抱歉我没有告诉你我怀孕的事，但是我——

肖恩

我为了你放弃了和一个参议员共进晚餐。

莉莉

我保证你能和我一起照顾孩子，而且——

肖恩

我不想分享监护权！你该去拿掉这个孩子。

你没法一个人抚养他！

如果他对她就像对一块破抹布——而她居然就接受了——读者就会想她是一个白痴，而一个白痴的故事根本不值得再浪费他们的时间。

如果你写了一个具有超高智商的连环杀手，他接近、跟踪、杀死受害者时都展示了其恶魔般的智慧，但是每一次他都会在衣橱抽屉里留下一个极好的线索让侦探易于找到，以便于他们能解开罪案之谜——这可不像一个聪明人干的事。不过你可以让这个成立，比如说可能他是一个彻头彻尾的坏蛋，自视很高，认为警察侦探都是傻瓜。

你是否已经封锁了所有道路，使得除了他选择的那条路之外别无选择？

如果年幼的玛菲特小姐独自在黑暗房间里的矮凳上瑟瑟发抖,担心杀手正要在她的炼乳里下毒——而她的旁边就有一台电话——你脑子里就会蹦出问号了。如果在真实生活中她会打 911 求救,那么在电影里她也会打 911 求救,得让杀手切断电话线或者让当地治安官员在三十里之外喝猫尿鞭长莫及才行。你是个编剧,你得富有创造力。

《罪与罚》(CrimeandMisdemeanors,1989) 中,伍迪·艾伦需要马丁·兰道杀死他的情妇,故事的关键就在于此。伍迪·艾伦知道要让他的英雄选择铤而走险,就必须关上这条街上所有的门,让主人公只有这一条出路。兰道不能告诉他的老婆,不能跑到警察局报警,不能跟他那比厕所里的老鼠还要疯狂的女朋友讲道理,最后唯一的选择只有谋杀——所以他杀了她,故事得以向前推进,观众也完全能理解并相信这个好人要谋杀那个可怕的女人。

让·皮埃尔·梅尔维尔(Jean·PierreMelville) 的《独行杀手》(LeSamourai,1967)一开始,阿兰·德龙,一个职业杀手,走出他的公寓楼,然后偷了一辆车。兔子都不吃窝边草,为什么这个聪明人要偷一辆可能属于他邻居的车呢?他回家[<http://www.fval.cn> 福哇小说下载站]停车的时候,即使已经换过车牌,原车主还是可能认出自己的车。这事干得还真不专业,干嘛不到别的街区去偷辆车?

《终极证人》(TheClient,1994) 中,小孩爬进悬在船库天花板的游艇里。

坏人走进船库，孩子能听到他们的罪恶对话。呆在那儿根本没人看得见他，即使被吓傻了，他只要静静地躺在那，就没有人能看到他。可是他怎么做？他拼命爬出来，上了天花顶。看到这儿，我想尖叫着从电影院里跑出去，我还想让他们开枪打死他，因为他实在太蠢了。

《加勒比海盗 3》(Pirates of the Caribbean III, 2007) 的一个高潮段落中有人也够笨的——贝克特勋爵的船被两面夹击，他是坏蛋不是笨蛋，但是当两个好人的船开始轰炸时，他居然愣在当地而不下命令开炮。他为什么会这样？当他咕哝这将是“对生意有利”的时候，他的船被炸成空中飞翔的牙签棒。他盯着半空就像变成了一座石像，什么也不做，而平素他可是瞬间就能蹦出邪恶主意的主儿，突然间他变成了服用催眠剂的胆小鬼卡斯帕胆小鬼卡斯帕 (Caspar Milquetoast)，韦伯斯特 (H.T. Webster) 在他的漫画集《胆小的灵魂》(The Timid Soul) 里创造的卡通人物，他说话慢条斯理，柔声细语，怯懦怕事，却总是遭到大棒的袭击。——译者注。这个人物之前从来没有这样过。从来没有。

至少，这种处理应该会激怒某些人。

可以去这个网站朝圣：www.moviecliches.com，学习有哪些俗套，尽量避免它们。随便举几个例子：比如巴黎的任何一个房间都能看到埃菲尔铁塔，比如如果一个主要角色在战争中阵亡，那么他死去的那个晚上他的爱人总会从噩梦中惊醒。

另外一个超级网站是：如果我是大魔头 (www.eviloverylord.com)。我个人的心头好是：“通风管道太窄，爬不过去”，呵呵，谁说通风管道就是英雄的专用通道。

第二部分 第 15 节：你的剧本逊毙了(13)

就连世界第一祖师爷级的经典影片《异形》里人物也会犯蠢。面目狰狞的怪物 (世界第一祖师爷级的经典坏蛋) 以令人反胃的涎嗒嗒黏糊糊的方式一个个吃掉飞船上的船员，所剩船员约定“集体行动”，然后发生什么了？亚非特·库托脱离队伍走进一间巨大的黑暗房间，为了找一只猫咪。就他一个人！而且摸着黑不开灯。恩，结果呢？他被吃掉了。太活该了。

至于那只猫咪？还用说，当然好好的。

18.你笔下的小角色没性格！

所有角色，哪怕是一个很小很小的小角色，都要具有特定的吸引观众、令人难忘的性格，这将大大提升你剧本的整体水平。

想想泰德·丹森，《体热》 (*Body Heat*, 1981) 中那个助理地方检察官。劳伦斯·卡斯丹劳伦斯·卡斯丹 (*Lawrence Kasdan*), 1949—，美国制片人、导演、

编剧。编剧作品：《保镖》(TheBodyguard,1992)、《星球大战之帝国反击战》(StarWars:Episode V?TheEmpireStrikesBack,1980)、《星球大战之绝地武士归来》(StarWars:EpisodeVI?ReturnoftheJedi,1983)、《夺宝奇兵之法柜奇兵》、《体热》等。——译者注赋予了他一些很不错的小特征：他老是把自己当作舞王弗莱德·阿斯泰尔 (FredAstaire)，时不时秀出点小舞步，时而猛甩胳膊，时而滑步穿门。很怪，但也很酷，就是这个小特征让这个角色比我们在电影看到的99%的助理地方检察官都要有趣得多。

在这方面《潜艇总动员》(DownPeriscope,1997)无疑是最优秀的范例，找来看看，学习一下大卫·沃德大卫·沃德 (DavidWard)，1945—，美国导演、编剧。1974 年凭《骗中骗》(TheSting) 获奥斯卡最佳原创剧本奖，一举成名。但随后由他编剧、迈克尔·西米诺导演的《天堂之门》(Heaven?sGate,1980)，则让他的事业陷入低谷。1993 年由他编剧、诺拉·埃芙隆导演的《西雅图夜未眠》(SleeplessinSeattle) 则再次为他迎来成功。——译者注是如何迅速而出色地塑造次要人物的。创造这群完美的蠢蛋来跟船长道奇上尉对戏，作者一定边写边乐！这里拎出几个“活宝”来说说：

执行官“马蒂”帕斯科——严格照章办事的军人，爱管闲事，喜欢对下级乱发脾气，是潜艇上个头最矮的一个，而他总是以巨大声势来弥补这一劣势。每当道奇上尉发布一个命令，马丁就会用最大的嗓门对着士兵将命令再嚷嚷一遍。他请求调动到别的艇上，理由是这艘艇上的人都是“一群笨蛋”。

水手二等兵 E.T. “声呐” 拉维切利——忠诚，粗笨，拥有惊人的听力。他有一盘录着鲸鱼叫声的磁带，战争游戏中面对敌舰时，他就播放鲸鱼交配时的叫声来转移敌人的注意力。

大管轮一等兵斯特普纳克——好战、粗暴、懒散、强硬而且满身文身的家伙。他憎恨海军，但因为父亲就是舰队司令不得不留在海军队伍中。道奇上尉问他当他们被敌人追击为什么他不泄露他们的位置，他回答：“那缺乏职业道德。我只想玩死我自己，这样我就可以离开这鬼地方。但我不想对别人这样。”

电工尼特罗——不可思议的笨，而且古怪，但是十分胜任自己的职位。由于多年来的电击，他好像已经失去了智力。为了道奇上尉能与上级联系，尼特罗电击自己来保持连线。

潜水官少校艾米莉·雷克——出类拔萃、勤奋坚毅却过于自信，忽略了自己真实人生经验不足这一事实。而且全体船员都对魅力十足的艾米莉垂涎三尺。在模拟训练中她洋洋自得地告诉道奇上尉她的分数比他高，但是当被要求完成船上的真实生活任务时，她立即不知所措、忧心忡忡。

轮机长霍华德·艾尔德——经验超级丰富的水手，有点乖僻。他穿着一件脏兮兮的夏威夷衬衫，而且似乎从不刮脸，看上去就像自从在珍珠港受了伤后就再也没换过衣服。

所有这些配角都各具特色，很容易就能把他们区别开来。

你完成第一稿后，应抽出次要人物的对话，加工打磨。让他们更真实、生动、像活生生喘着气的人，不要仅仅让他们起到推动故事的作用。让他们引人注目，赋予他们鲜明的态度，再使他们做点有趣的事。

如果一个女侍者的台词是：“这是您的咖啡。”——太平淡了，最少得让她打翻它，然后抱怨：“笨蛋，这是你该死的咖啡。”如果有一个读水表的，给他一点滑稽个性、精彩对话。记住，即使再小的角色，制片人也得去找到一个愿意演的人，如果是一部低预算的影片的话，往往可能是无酬劳的演出。但如果你能给他世界级的对白，说不定他会付钱给你求你让他演！

第三场结构

19.构思故事时你却在操心结构！

如果你在构思故事的时候却为结构操心，我真替你难过，因为你错过了写作中最愉悦的时刻。人物和故事优先，先于任何事情，当然也优先于所谓的第一幕、第二幕和第三幕这些鬼话。

当你梳理出故事的时候，记得做大量的笔记。把你的想法大声说出来，用一个录音机录下来，然后继续做笔记，把像海洋一样浩瀚的卡片都填满。在黄色便

签纸上写，在白色便签纸上写，在餐巾纸上、在啤酒杯垫上鬼画符，为人物们写下那些在电影里前所未见的酷酷的东西。记笔记，记笔记，不断地做笔记，但是别让自己担心所谓结构的事。

第二部分 第 16 节：你的剧本逊毙了(14)

把结构扔到一旁，先享受故事的乐趣。

结构那是后话，现在只要让你不可思议的创造性思维尽可能自由而无碍地运转。记下有关人物的、情节的、故事的灵感，记下有趣的瞬间，还有你感兴趣的地点，总之想到什么统统记下来。你的人物的对话也用录音机记录下来，每一个人的声音都要不同。你脑子里蹦出来的想法会让自己都大吃一惊！想想你之前的男朋友们，这个特技飞行员的人物是怎么让你联想起了唯一有魅力的那个的。自由的联想——想想你的祖母，她是怎么不顾你妈妈的阻拦，执意为你端上油炸玉米饼、七喜汽水的；想想那次看见你爸爸在他最好的朋友墓前哭泣。联想、虚构、自由想象，偷师于真实生活，然后编造出自己的故事，并从别人的生活中采撷灵感。把音乐声音开大，让音乐给你的启迪。把这启迪也记下来，别忘了一直做笔记。带着你的录音机出去逛一大圈，把你脑子里想到的东西都记录下来。好好享受这个过程！

你越是不担心它们是否合适，就越容易想出精彩的素材。

那是我最富有创造力的时刻之一，曾经，在一个午后，我躺在床上，胸前口袋里揣着一个录音机。在我渐渐进入梦乡之前，我一直听着音乐构思故事。真正进入睡眠之前我仿佛遁入了一个奇妙的空间——我依然可以思考可以说话，我的思维和音乐互动不受约束——那种自由的感觉简直难以置信。想法自己就飞旋着跑出来，而我只是把这些由音乐触发的想法口述出来。我迫使自己一直醒着，坚持停留在这个不受正常思维拘束的区间，就在半梦半醒之际对着录音机讲述——一直到最后渐渐睡去。

当我从小憩中醒来，就开始誊写自己的笔记。一些很垃圾，但是另一些非常有创造力。这是一种构思故事的非常方法，仅供参考。

总之，哪种方法管用就用哪种！

如果你耽于寻找合适的结构而得了痛苦的创作便秘，你也就不再具有创造力了。而真正卖钱的恰恰是你的创造力。为规则和页数这些小事担心，只会遮蔽你思维的闪光，真是本末倒置。

所以现在，尽情放飞你的创造力。

结构是很重要，但是它一点也不好玩。不过，我们何不尝试放松一点来讨论结构呢？

20.你的故事张力不够!

如果没有持续的渐进的张力，你就会失去读者。

读者就喜欢瞎操心，就喜欢你把他们逼进死角，让他们抓狂，让他们心跳加速。这并不是说就要追车啊，爆破啊这样的惊险场景，这是动作，不是张力。张力是：一个父亲要做出决定——他是应该放低吊桥以免一列客车撞入河中，还是应该不放下吊桥，这样就不会轧死他落入吊桥机械装置里的儿子。这就是短片《桥》(Most,2003) 中的张力，影院里坐在我旁边的妇女为此不能自抑地低声啜泣。

作为一个编剧你追求的就是张力。

它也不必是冷战时核爆一触即发级的张力，它可以很小——只要它对于人物来说不小就可以了。《去日留痕》(Remains of the Day,1993) 中，安东尼·霍普金斯（管家）躲在他逼仄的房间里看书，对他怀着似有还无的情愫的艾玛·汤普森（女仆）来到他的房间问他一个问题。她打开门的一刻，他把书名遮住了。

“砰”的一声门关上了!于是这房间瞬间化作张力之城——她拼命地想知道他读的是什么，而他则拼命不让她知道自己读的是什么，他说只是一本书而已。他们都保持着彬彬有礼，说话都轻声细语，但是这段戏的张力却把观众的神经都绷紧了！

张力能让读者手不释卷，不可自制地一页页翻到最后。你能找到一种方法让你的故事一路维持并增加张力么？

张力的另一种表现形式是利害关系。不能是你在电磁炉上把什么烧糊了这种——当然如果所有邻居都在旁边站着等那就很有张力了——所谓利害关系就类似：“我的主人公会冒什么样的风险？”

我写过欧内斯特系列电影欧内斯特 (Ernest) 系列电影，是指 20 世纪八九十年代，以欧内斯特为主人公的系列喜剧片：《欧内斯特去夏营》 (ErnestGoestoCamp)、《监狱宝贝蛋》 (ErnestGoestoJail)、《欧内斯特傻蠢蛋》 (ErnestScaredStupid)、《欧内斯特拯救圣诞节》 (ErnestSavesChristmas)、《欧内斯特去非洲》 (ErnestGoestoAfrica)、《灌篮高手欧内斯特》 (SlamDunkErnest)、《欧内斯特参军记》 (ErnestintheArmy) 等，以及由本书作者威廉·M·埃克斯与该系列的导演、编剧约翰·切瑞 (JohnCherry) 共同编剧的《欧内斯特再次旅行》 (ErnestRidesAgain)。——译者注中的一集，《波士顿环球报》称之为“该系列中最好的一部”，从导演约翰·切瑞那儿我受教良多。他告诉我，“所有故事都是关于世界的统治权”。你觉得这话是什么意思？什么道理能既适用于为小孩子和看孩子的保姆们创作的蠢蛋喜剧，也适用于你的旷世杰作？007 电影中，世界统治权就意味着世界统治权；而在《普通人》中他们为一个家庭的控制权而斗争，这依然是本片的“世界统治权”。

如果你的人物不是在玩非赢即输的弹子游戏，读者就会打包回府。如果你的

故事赌注很小，那你就得增加它，之后找到方法再增加一些——因为你的故事在发展的过程中，张力必须不断增加。

《好人寥寥》(A Few Good Men, 1992) 中，汤姆·克鲁斯扮演的律师角色接手了一个大案子，赌注很高——如果他输了，他的当事人就会入狱把牢底坐穿。然后中途，赌注又加码了，如果他在和杰克·尼克尔森的较量中输掉，那么他在海军的法律职位也就不保。对于一个老爸是美国检察长的家伙来说，这是世界上最大最终极的弹子游戏。

第二部分 第 17 节：你的剧本逊毙了(15)

你故事中的主人公是这样么？

不要犯我很多学生都犯的错误，故事一开始的时候就缺乏张力——赌注不能一开始很低，到后面才提高；赌注要一开始就很高，然后越来越高，越来越高。一开始的时候，你的家伙已经在走钢丝了，然后在他走到半途的时候开始刮风，他的老婆远远地站在钢丝那头对他嚷嚷要离他而去。当他走到 3/4 的位置的时候，他的医生给他掷过来一只纸飞机，打开是张便条，为了告诉他得了癌症……

不管怎样，反正不能让你的家伙一开始的时候稳稳当当地站在地下，故事必须一开始就张力十足。

《北非谍影》中，对联军至关重要的维克多·拉罗必须从卡萨布兰卡逃走，否则就要被送进集中营或遣回德占法国，甚至更糟——会直接在卡萨布兰卡被处决。里克知道这点，他是一个爱国者但却深爱着拉罗的妻子。里克此时面对的是：个人幸福——留下他一生深爱的女人——或是个人痛苦——因为一己私利输掉这场战争。这就是利害关系。

《灵欲思凡》(The Night of the Iguana, 1964)中，理查德·伯顿失去了他的教堂，会众无路可走死在了墨西哥。他为布莱克旅行社工作，没什么地儿比布莱克旅行社更糟糕的了。上个月因为他搞糟了一次旅行，他被留用察看。如果这个月他再搞砸就得卷铺盖走路了。他和那个板着脸一心想撵走他的女人斗争的时候，我们深深了解他处境危险，搞不好就会失去一切。

如果你的英雄不是一直身处在轧碎机里，压力不是越来越大，越来越大，你写的故事就不会有人感兴趣。

观摩学习一下优秀的好莱坞编剧是怎么做的，先读《燃眉追击》(Clear and Present Danger, 1994)的原著，然后再去看 DVD。书中杰克·瑞恩根本就没去南美，他从来不曾身陷险境，而编剧做的第一件事就是把英雄置身险境，让观众的心为他悬起来。

另外一种方法认为张力是“危险”。你的英雄是在一直升级的危险中么？这个当然适用于被异形袭击，但是同样适用于看望祖母。轮椅上的恶外婆让你吃掉

烤奶酪三明治，而你并不想吃，因为她把它烤焦了。她在烤焦奶酪三明治时，问你的妈妈在干什么，而你的回答是：“她没有烤焦我的烤奶酪三明治。”这时，你正身处在一个非常重大的危险时刻。

一路上的每一步都要让你的读者感觉到张力，听从《美国风情画》（American Graffiti, 1973）中的鲍勃·法尔发的建议：“一旦我开始加速，你就只剩下求饶的份儿了。”

21. 你没有时间压力！

一个滴答作响的闹钟能帮大忙。

《百万小富翁》（Millions, 2004）中两个小男孩的时间屈指可数，因为所有的流通货币都要转换成欧元，他们必须抢在一大箱子钱变成废纸之前搞定一切。

《16 街区》（16 Blocks, 2006）中，布鲁斯·威利斯必须在两个小时之内把摩斯·戴夫押解到法院。开动脑筋给人物施加点时间压力，效果相当明显。主人公必须在“48 小时”之内把白喉免疫血清带到诺姆，给你这个题目你能构思出多少部电影？影片名就叫《48 小时》（48 Hrs, 1982）如何？

《虎胆龙威》的故事仅仅发生在一个晚上！

尽你所能把故事挤压在最短的时间内，如果你给了主人公六个月来完成任
务，那试试只给他一个月会发生什么？你的故事会有怎样的改变？只给一个星期
又如何？

你的时间期限压缩得越短，就越容易得到令人满意的好故事，因为你给你的人
物增加了困难。

如果实在不能设定时间期限，能不能把你故事的时间跨度尽可能缩短呢？
《杀死一只知更鸟》原书中的时间跨度是三年多，而霍顿·福特霍顿·福特
(Horton Foote)，1916—2009，美国剧作家、电影编剧，他凭《杀死一只知
更鸟》和《温柔的怜悯》(Tender Mercies, 1983) 两度捧得奥斯卡。1995 年他
因戏剧《从亚特兰大来的小伙子》(The Young Man from Atlanta) 获普利策奖。
——译者注写的电影剧本则压缩为一年半，观众因此得到了更强烈更有力的观
影感受。

你能做点什么让故事发生在更短的时间里？

22. 你给读者的情感刺激不够强！

给读者提供一次情感经历，否则你就是在浪费时间。什么情感不要紧，但是
一定要确保他或她确实感受到了，当然越强越好。

那些应该最能给读者或观众带来情感冲击的时刻，你不吝笔墨大书特书了么？这当口可别遮遮掩掩点到为止。别错过任何一次情感高潮，你得像榨汁机一样充分榨取它的价值。而且写作剧本一路上的每一步，时刻别忘揣摩每个人物的反应从情感上来说是否正确、适当。

也想想：你的英雄何德何能，他或她配赢得属于自己的动情时刻么？

可以是任何情感：欢愉、恐惧、激情、心痛、贪婪……回味下面这些情景曾给予你的情感体验，你的故事也得给予观众这样的动情时刻：

《后窗》(Rear Window, 1954)里，格蕾丝·凯莉来到詹姆斯·斯图尔特的住所，带着她那有十字标记的旅行箱。她打开箱子，我们看到了她的睡衣，这说明在她收拾箱子的时候就已经准备好了今晚要和他同住，我们的小心脏因窃喜和期盼战栗不已。

《火爆教头草头兵》(Hoosiers, 1986)里，教练告诉他的队伍去测量体育场的大小，他们必须在这个体育场里为赢得冠军而奋力一搏。结果这个体育场跟他们家乡的老体育馆一样大。

第二部分 第18节：你的剧本逊毙了(16)

《公民凯恩》(Citizen Kane, 1941)里，那个老人记得“穿白裙子的女孩”，

只要你看到过也会终生难忘。这是这部电影里最令人动情的时刻，我常常想起那老人。

通过电邮信件我向朋友们询问他们最爱的动情场景，拜他们慷慨惠赐，我收获了一张无比精彩的清单：

我最喜欢的场景在《午夜守门人》(TheNightPorter,1974)里，夏洛特·兰普林把自己锁在卫生间里，摔碎了一个玻璃杯，强迫德尔克·布加德光着脚从玻璃碴上踩过来走向她，从而逆转了他曾经扮演的虐待者/法西斯的角色，也彻底颠覆了对浪漫和爱情的传统概念。受虐者变成了法西斯，而法西斯就喜欢这样。

《上错天堂投错胎》(HeavenCanWait,1978) 里，朱莉·克里斯蒂在储物柜间的走廊迷路，求助于沃伦·比蒂。(沃伦，她已故的未婚夫，但其魂灵回到另一个人身上。知道自己命不久矣时，他告诉过朱莉如果将来她碰见某人，并在他的眼中看到了些什么，那么可能就是他的灵魂在操控着那个人。) 他们在走廊里交谈，他邀请她去喝咖啡，她拒绝了。然后她看着他，好像察觉了：“你是四分卫。” 很简单，却胜过千言万语。她知道，说不清是怎么知道的，但她就是知道他就是沃伦，最后他们一同离开。

《码头风云》(OntheWaterfront,1954) 里，马龙·白兰度决定勇敢地挺身而出与邪恶大佬洛·史泰格对战，他坐在汽车后座对驾驶座上的哥哥痛陈就是他毁了自己的人生：“我本来应该是个冠军争夺者，我本来能出人头地。” 这一刻如

此有力，如此辛酸，我的心都碎了。

每次看到埃利奥特和 E.T.外星人第一次腾空而起，他们的剪影划过一轮圆月，我仍会兴奋不已。太出乎意料，太神奇了。

《四百下》(The400Blows,1959) 里，让-皮埃尔·莱奥说他没去上课是因为他妈妈死了，但他和一个朋友正玩着，他的父母就出现了。

《海伦·凯勒》(TheMiracleWorker,1962)里，当小女孩成功地把单词“水”和实物水联系在一起，这才是海伦真正人生的开始。那个女演员太棒了，让人真的相信她有身体障碍，她的脸一直铭刻在我的脑海中。

《乐翻天》(WakingNedDivine,1998) 里，有一个葬礼的场景很聪明也很动情。内德牧师中彩票后死了，整个小镇为了能分得一杯羹，共谋让迈克尔顶替他的位置。杰基正给内德致悼词的当口儿，彩票局的代表恰好来小教堂找内德。代表在乡下得了花粉热十分难受，不停地打喷嚏——现在每个村民都知道代表在这里了。这个场景张力十足，情节惊人地集中于一点，对小镇上的居民来说，成败在此一举，他们的结局是腰缠万贯还是锒铛入狱就取决于这一刻。杰基站在讲台上，所有的眼睛都盯在他身上，他顿起飞智，开始改为他的老友迈克尔致悼词，而迈克尔其实就坐在第一排，彩票局代表一直把他当做内德。关于友情，关于人生的甜美、诗意之辞——杰基娓娓道来——本该催人泪下却引人莞尔，这个场景完美地示范了一出喜剧该如何突然切换节奏，轻松愉悦的喜剧故事也能让

你心跳加速。

我的学生们都知道让我潸然泪下的场景来自斯督·瑟温（Stu Silver）编剧的《谋害老妈》（Throw Momma from the Train, 1987）。比利·克里斯托扮演一个写作老师，丹尼·德维托是他最调皮捣蛋的学生。丹尼邀请比利到他家吃饭。不仅比利不想去，我们也不想他去，因为丹尼实在是太招人讨厌了。丹尼挚爱的老爸已经过世，女演员安妮·拉姆齐扮演的他老妈则相当可怕，她得了癌症，一部分舌头已经切除，所以除了样貌奇丑之外，她还有一副懈怠的令人难受的嗓音。“欧文，你一个朋友都没有！”听她说话就像锯条在锯你！

晚餐很糟糕，丹尼他老妈恐怖之极。比利·克里斯托心里只有一个念头：赶紧离开。他看不上丹尼·德维托，我们也一样。当丹尼的妈妈终于缩回自己的窝里睡觉，比利想自己终于可以出门了，而丹尼却问他是否有兴趣看看他收集的硬币。

比利只能说好。他和丹尼上了楼，丹尼掀起地毯搬开地板，掏出一个锈迹斑斑的锡烟盒。

你得知道观众有多讨厌丹尼，直到这一刻他做的每一件事都令人火星乱冒，我们希望他马上从视线中消失。

丹尼倒出十来个硬币到地上：两枚破烂的 25 美分硬币，两枚 10 美分硬币，

一两枚 5 分锡币。比利觉得遭到了戏弄，他想：“就这些？”我们也是这么想的。然后，是一个让人难以置信的惊人转折，作者让你爱上了丹尼·德维托。

丹尼捡起一枚硬币给比利看——写到这里我的眼泪又一次忍不住夺眶而出——他说：“这个是我得到的找零的钱，我爸爸带我去看彼得、保罗和玛丽那次。这一枚，是我在马戏团买热狗的时候得到的零钱。我爸爸让我留着零钱，他总是让我把找的零钱自己留着。”绝妙。

电影余下的部分，丹尼·德维托不会再犯错！我们爱他。他仍然让人恼火，但是我们爱他。爱到二十年后我坐在这儿写这本书，还因为二十年前看的一部电影里的一个场景满含热泪。

这就是情感，你的剧本也得给读者这个。

23. 你的故事结构一团糟！

结构糟糕=万劫不复。

构造情节似乎真的很简单。呃，其实，没那么简单，如果人人都干得了，那每个编剧都能住进靠编情节挣钱买的大房子里了。

第二部分 第 19 节：你的剧本逊毙了(17)

你的故事必须围绕某事——这就是你的主题。在电脑上把它打出来，一直盯着它。不管你的主题是什么，你的英雄需要从始至终都在解决这个问题，他的性格成长也必须与主题紧密结合——这是故事结构的基础。

我最喜欢的关于故事的描述，引自斯科特·梅雷迪思 (ScottMeredith) 的《写来卖》 (WritingtoSell)：

“一个能引起共鸣 (或引人注目) 的主人公发现自己身处于某种麻烦之中，他做一些积极的努力试图摆脱这麻烦，然而他的每一次努力，只能让他陷得更深，而且一路上他遭遇的阻碍也越来越大。最后，当事情看起来好像最黑暗无望的时候，主人公好像就要玩完了的时候，通过他自己的力量、智慧或者机灵，他终于设法摆脱了麻烦。”

拳拳到肉，毫无水分。我们得逐一分解、领会这段文字。

“一个能引起共鸣的主人公……”

我会在其他地方再进一步讨论这个问题，但对读者来说重要的就是要对主人公有兴趣。我建议“迷人”也该作为重要条件之一。我们已经了解，他是否招人喜欢其实并不至关重要，我们只要了解他的问题所在，对他略抱一丝同情足矣。但你的读者必须与你的主人公建立起某种情感联系，她不必喜欢他，也不一定要

认为他聪明，也不想请他回家[<http://www.fval.cn> 福哇小說下載站]共进晚餐，她只要希望他赢就可以了。

这就是布莱克·斯奈德所说的“救猫咪”的瞬间。让剧中人做点什么，引得我们叫好、感兴趣、觉着好玩，这样我们的情感就和他拴在一起了。

读者从打开你剧本的那一刻起就拼命想将感情投注于某人，所以一个上佳的普适规则是让我们首先遇见主人公。当然如果你愿意，我们也可以先认识坏蛋，但是你最好还是在前 5 页就让我们看见那个我们需要了解的家伙。

我刚把一本有声小说还回图书馆，听完第一盘磁带的 A 面，我就放弃了。人物在伦敦绕着某个酒吧瞎逛，小说充斥着各种毫无冲突的愚蠢对白，故事好像永远都不会开始。我小小的天线触角不断转动，希望能找到某人锁定，但最终我失败了。把它塞回图书馆的还书槽时，我瞄了眼梗概惊讶地发现，这本书说的是一个叫伊丽莎白的女人的故事——伊丽莎白——这个名字我到还书时还听都没听到过呢，真庆幸我还了这本书！

“.....发现他处于某种麻烦之中.....”

这个麻烦也需要像主人公一样有趣。不仅仅只是对你有趣！它必须是一个有相当难度的大问题，而且很激烈。如果她不能解决，之后的人生就会一团糟。

这个麻烦就像悬在她头顶的利剑足以摧毁她的整个世界，必须如此。如果对她来说不是大问题，我们为什么还要看？请注意，这个麻烦不必是从外太空都能看到的恢弘问题，但是必须有把你的英雄撕碎的危险。你可以写一个短片，关于一个孩子在冬天舔一根金属旗杆。只要对这孩子来说是个大问题，对你的读者就是个大问题。

“.....做了一些积极的努力让自己摆脱出来.....”

这句话的关键词是哪个？积极！坐禅高僧就不适合成为电影英雄，因为他总是正襟端坐于金光宝座之上，只需要摆摆手其他人就会为他解决所有问题。你的英雄必须设法从你落在他头顶的巨石下挣脱逃命，他必须从未停止过挣扎扭动，从未停止过自己搞定一切。从你让另外一个人物涉入并为他解决问题的那一分钟起，读者就会停止翻页读下去了。

“每次努力.....”

“每次”的潜台词就是反复、重复。你的女孩尝试计划 A 失败了，然后她加速到计划 B，比计划 A 提升了一个级别，可还是失败了，而且情况更糟了。之后计划 C，等等。自电影诞生之初的赛璐珞时代开始，这就是剧情片讲故事的模式。哈尔·罗伊·罗奇 (Hal Roach)，1892—1992，美国电影导演、电视导演、制片人，职业生涯从 20 世纪十年代一直持续到九十年代。二三十年代，他推出了众多喜剧短片，其中声名最盛、最成功的就是劳莱与哈台、哈罗德·劳埃

德主演的那些作品。——译者注一开始拍电影的时候就对这个门儿清，他绝大多数单本喜剧短片都采用这一结构。

永不言弃！这是你的英雄的颂歌，也是不解的魔咒！

“但是每一次努力，都只会让他陷得更深……”

你看过《明星伙伴》(Entourage)么？想想那群令人捧腹的笨蛋组的乐队！他们提出一个计划，行得通么？不是行不通，是完全彻底压根儿行不通！当然得行不通，否则故事在此处就可以结束了。什么事出了问题，他们努力解决问题，结果却只会让他们在流沙中越陷越深。

你的故事这一部分就是要让事态恶化，事情发展得越来越糟，也越来越快。你的英雄从山上跌落，一路翻滚，沾了一身雪、刺、泥还有高山滑雪者摔碎的残骸，斜坡越来越陡越来越陡，之后他开始做自由落体运动，以每秒 32 英尺的速度加速下坠……

“……一路上他面对的阻碍越来越大……”

阻碍必须越来越大，只有这样，通过跟它们的战斗，人物才能变得越来越聪明越来越强大，最终才能战胜坏蛋。更重要的一个原因是，如果阻碍不是越来越大的话，读者就会觉得乏味失去兴趣。

《杀死一只知更鸟》最后英雄面对的是谁？随着故事推进障碍越来越大，主人公面对的不是那只疯狗，不是尤厄尔先生（他企图杀死她，但失败了），而是布·雷德利，斯考特这辈子最怕的人。

第二部分 第 20 节：你的剧本逊毙了(18)

迪尔

我想知道他在那儿做什么？还有他长得什么样？

杰姆

从他的足迹判断，他大概六英尺半高。他吃灰鼠

和所有他能抓到的猫。有一道长长的锯齿状的伤

疤横贯他的脸。他的牙又黄又烂，眼睛鼓鼓的，

大多数时候都在流口水。

连我们都被这个人吓坏了。

影片结尾是令人意外又动情的揭底翻牌。被尤厄尔打断了胳膊的杰姆躺在床上，他的父亲阿迪克斯和他的姐姐斯考特守在一旁。

斯考特不知道是谁阻止了尤厄尔先生，她父亲告诉她那个人就在这里，就在门背后。门打开，出现的是布·雷德利，她最害怕的人，他们最大的障碍。

“最后，当事情看上去最黑暗的时候，主人公眼看就要玩完了的时候……”

如果你写的是一部剑侠片或者魔法片，这部分很容易，因为你的主人公将进入无边黑暗的地洞、充满死亡气息的洞穴，而且失去他的荣誉与光明之剑——然后(亚瑟王传奇中的)邪恶的莫德雷德(亚瑟王的侄子和骑士)就会耍着他的魔法双截棍跳将出来挡住你的去路……

要是写的是法庭片就比较困难了，当然也没那么难，真正难的是——假如你写了一部浪漫喜剧——那就得有这么一个时刻，低潮时刻，在这个点我们以为英雄失去了一切，他想要的一切都毁了，更糟的是(对于读者来说可能是更好的)因为他自己犯的错误把一切给毁了。比如，他的爱人抓到他和前女友在床上，把他扫地出门。现在你作为作者(哈哈！原谅我的幸灾乐祸)必须为他为什么和前女友在一起想出一个令人同情的理由。真庆幸这不是我的问题。

不管你写什么怎么写，反正你必须让他走到悬崖边上，差点就摔得粉碎一命

呜呼。

“他通过自己的力量、智慧或者机灵终于从中摆脱了出来。”

我可以负责任地告诉你：如果他不能设法从麻烦中脱身而出，那么你写的是一部法国片，最好放弃把这个故事卖到好莱坞的念头。如果他不能成功自救摆脱麻烦，你最好也别打算把它卖给牙医，因为你找不到发行人。

好了，现在，关于结构再说最后一点点。

把布莱克·斯奈德的《救猫咪》、克里斯多弗·瓦尔戈的《作家之旅》（TheWriter'sJourney）、还有约翰·特鲁比的《故事解剖学》（TheAnatomyofStory）找来看，从这些好书中你一定能找到你所需的，然后继续前进。

脑子里已经有一个故事后，再读这些编剧书才收益最大。你读着读着脑子里就会有小小的电灯泡逐一亮起，照亮你本来模糊不清的故事！你可以一边读一边做关于你的故事的各种笔记。我有一个学生如果不把《救猫咪》这本书放在身边就没法写剧本，我的另一个学生则必须在瓦尔戈的书边祈祷，希望你在我的书中也能找到这种感觉！

读你剧本的那些人一直买进的都是三幕式故事结构，其实就像一个溺水者扔

给他什么他就抓住什么。了解这一点很重要，你必须先了解他们的邪恶计划，然后才能利用这个计划反过来对付他们。

你必须知道你的人物一开始的时候在哪儿，你还必须知道你的人物最终要去哪儿，这就是她的弧光、她的转变、她的变化。有时你可以先想结尾：“当一切结束的时候，她会是什么样子？——强壮，友善，活跃？”然后反向进行——“那她开始的时候是怎样一个人？——脆弱，烦躁，处境危险？”

如果你从头娓娓道来你的英雄是如何陷入困境，效果估计不会理想，一开场就该让他正身处困境之中。如果他没有麻烦，你干吗要讲这个故事？给他一个够分量的、困难的、有趣的问题。

他是怎么与社会失去平衡的？她是怎么在世上孤独漂流的？他是怎么难与他人相处？她灵魂的黑洞究竟是什么？一旦你迅速有效地确立了这个问题——这就是你的目标，剧本的余下部分就只剩下找到这个唯一、紧迫的问题的答案了。你用 110 页来处理一个问题，那它必须是个不得了的问题，是个人物真正想要去解决的问题。

“欲望”确立起来了，该来看看“需要”——故事一开头人物没有意识到的东西，到故事结尾却是人物真正需要的东西。米克和基思所言极是——“你不是总能得到你想要的”，但是如果你努力（真的很努力！），“你会得到你需要的”。

迈克尔·柯利昂想要和凯结婚，并退出家族生意，但是他需要成为新的教父。

发展部的人员会要求一个“引发事件”(inciting incident)，可能会发生在第 5 页到第 15 页的某个位置，而它将推动故事前进。一旦我们遇见了英雄，对他所处的世界有所了解之后，就得发生点什么扰动这个世界。大概是陀思妥耶夫斯基说过，所有文学作品其实都是讲述两类故事：“一个人踏上未知旅程”和“一个陌生人来到平静小镇”。所谓引发事件，就是这个人踏上旅程或者那个陌生人走进小镇。

英雄发现自己的上司居然是个贼！

一个神秘顾客敲响私人侦探的门。

一个小女孩接到了通知她参加选美比赛的电话！（《阳光小美女》）

阿提克斯·芬奇被聘请为汤姆·罗宾逊辩护！（《杀死一只知更鸟》）

接下来我们该动身启程了。

我们需要知道英雄的问题，他准备怎么解决它，而他的对手又准备怎么击败他。问自己两个问题：你怎么尽快告诉我们好人需要什么？又怎么尽快告诉我们坏人想要什么？

第二部分 第 21 节：你的剧本逊毙了(19)

第一幕结束时需要有点大事发生，第二幕结束的时候需要有“大大事”发生，这些事件必须真的真的很明显，不仅是对你而言清晰可见，要清楚得恨不得盲人都能看见。我曾经太多次跟作者们聊到他们的第一幕结点（actbreak），得到的答案却总是一个微不足道的场景，发生了一些不提也罢的鸡毛蒜皮——我甚至都没注意到。你认为这是第一幕结束，并不意味着审稿人也能跟上你的想法。第一幕结束的时候，人物所处的世界要变得底朝天，而到第二幕结束，要翻腾得里朝外才行。要显而易见一目了然，要让审稿人说：“啊哈！这是第一幕结束！作者对他剧本的结构很有数！也许我该让我的老板给他开张支票！”

通过选择人物所做的决定，也能为你的故事制定航线图。第一幕她在越来越大的压力下不断作出反应，直到第一幕的最后她不得不做一个大决定。

这个决定将是一个错误的决定。如果这个决定是正确的话，见鬼，那么电影到这就可以结束了。第二幕则是这个决定的一长串连锁反应——挣扎，麻烦，更猛的挣扎，更大的麻烦，更更猛的挣扎，更更大的麻烦。到第二幕结束的时候她要做一个重大决定，而这个决定要将她推向结尾。

《大审判》（The Verdict, 1982）开场场景里，保罗·纽曼扮演的律师决定给葬礼上的家庭发名片以招徕生意。真是“救护车追逐者”“救护车追逐者”

(ambulancechaser), 专办交通损伤案件的律师。——译者注！这个酒鬼！这个衰人！他做的第一个重大决定就不诚实，没有征求当事人的同意就擅自拒绝了教区主教的和解提案，他会因此被吊销律师执照的！影片之后的部分也都源自这个错误的选择。

《体热》里内德·拉辛的第一个重大决定是把一把椅子扔进马蒂·沃克的窗户，嗯，还和她来了一场亲密热身——就在她家前厅的地板上。这事做得可不够聪明，内德！从此他坠入一个麻烦不断的世界。

像这样，你剧本的第一部分就成为了一个好火车头。是不是很容易？有事发生，而且我们发现了新信息，第一幕就该结束了。

《唐人街》里，杰克·吉缇斯发现他调查的通奸案是个局，雇用他的那个妇人只是假扮的莫瑞太太。第 23 页真正的莫瑞太太和他的律师一同出现，而且酷酷地宣布要对吉缇斯不客气。他吃了一点苦头。第一幕结束。

《虎胆龙威》第一幕结束时，麦克莱恩扔出一具尸体到窗外，刚好扔到一辆警车上。在此之前，都只是麦克莱恩和格鲁伯在大楼里的较量。麦克莱恩把原来的世界打开，问题变大了，更多的人卷进来，对他来说事情也更糟了，我们也随之进入第二幕的未知水域。

《末路狂花》(ThelmaandLouis,1991) 中，第一幕的终点是露易丝开枪打

死了那个强奸犯，她们原本小小的假日之旅从此变成亡命天涯。

《北非谍影》第二十分钟，伊尔莎走进里克的酒吧。砰！（下段故事拉开帷幕。）

我的剧本《105 度以上》（105DegreesandRising）第一幕结束时，英雄发现美国人没有带走那些重要的越南工人，虽然二十年来美国人一直向他们承诺绝不会撇下他们。英雄的世界被彻底倾覆了，接下来他进入第二幕黑暗的虚空。

关于第二幕最好的描述就是：“事情更糟了”。你的第二幕如果结构得够好的话，就该一切变得越来越糟，而且事情发生得也越来越快。到第二幕结束的时候，对于英雄来说所有事情要够糟也够快，可谓急剧恶化。看看《在魔鬼知道你死之前》（BeforetheDevilKnowsYou?reDead,2007）的第二幕——“事情更糟了”的绝佳范例。

时不时得有一些有趣的事情发生，一定得是让人物和读者都吃惊的，你可以称它们为情节点（plotpoint）、反转（reversal）、剧情转折（plottwist）、揭示（revelation）。我不在乎怎么叫法，但是你最好每 15 页或者不到 15 页就得有点新东西，至多 15 页。

看过《辛普森一家》（TheSimpsons）吧，如果你不喜欢一个笑话，只需要等待五秒钟，马上就会有下一个笑话。如果不能时不时给观众点新东西，你的剧

本还是点着了烤面包用吧。不管你管它叫什么,总之这些在你的剧本里越多越好,至少要有 12 个以上!

第二幕英雄陷得更深,没办法抽身而出了,只能困扰其中。

吉缇斯

(现在就离她几英寸距离了)

我的鼻子差点就没了!我喜欢我的鼻子,我喜欢用它呼吸。而你,直到现在还有事瞒着我。

你没听过杰克·尼克尔森的这句经典对白?出自罗伯特·唐尼罗伯特·唐尼 (Robert Towne), 1934—, 美国编剧、导演, 最为知名的编剧作品就是罗曼·波兰斯基导演的《唐人街》, 获奥斯卡最佳剧本奖。另外他的《最后的细节》 (The Last Detail, 1973)、《香波》 (Shampoo, 1975) 也获奥斯卡提名。他还为诸多名片担任过“剧本医生”, 如《教父》、《暗杀十三招》 (The Parallax View, 1974)、《邦尼和克莱德》 (Bonnie and Clyde, 1967) 等。——译者注编剧的《唐人街》。对手的攻击已经威胁他的人身安全了, 吉缇斯就再没法袖手旁观听之任之, 即使莫瑞太太让他放弃这个案子也不行。

我想你应该知道, 第一幕需要在第 25 页到第 35 页结束, 第二幕需要在 80

—90 页结束。再次申明，具体哪些事情发生在哪一页并不重要，只要你自己把其间所有该发生的事情都安排得有条不紊就行了。然后确保第 80 页的巨震刚好与剧本中的一个重大揭示时刻吻合：“真是个聪明的家伙！第二幕刚好就结束在最合适的点！我得接着读下去！”

第二部分 第 22 节：你的剧本逊毙了(20)

《105 度以上》第二幕结尾是北越炮击西贡机场导致所有人的假期计划都化为泡影。之前的 80 页里所有人都指望着这个机场，现在它没了。突然，人物被抛进疯狂的混乱中，真正置身于道奇车外的人间地狱。

《唐人街》第二幕的结尾是吉缇斯知道莫瑞太太的妹妹也是她的女儿——一个具有超级爆破力的冲突时刻。之前吉缇斯对这个案子的所有判断原来都是错的。

《末路狂花》第二幕的结点是她们的决定再不回家[<http://www.fval.cn> 福哇小说下载站]了，她们决定，不管怎样，一直在路上。

《北非谍影》第二幕的结束是：里克和伊尔莎接吻了，爱又回来了，但是一切又都跟从前不一样了。她告诉他：“我曾经离开过你一次，我不会再离开你了。”

现在你已经有了引发事件和第一幕的结束点、第二幕的结束点。你已经胜利

在望了？还没有。

如果你所有的能耐就是想出这两个精彩的幕结点，你作为职业编剧的前途堪忧，别忘了你故事的中间部分还空门大开破绽百出，读者正四处环顾暗自心急：怎么有趣的事还没有发生！这一路你还得设计出很多惊喜，只有这样读者才会越来越高兴，你也会越来越高兴，因为你写的时候也会越来越有趣。

在中间点（midpoint）也需要有一个大事件。或者人物大胜，或者人物惨败。或者让我们觉得美妙绝伦，或者让我们觉得糟糕透顶。总之有什么事发生，故事由此拐入新的方向。布置个作业，随便挑些电影，找出影片的中间点。瞧，它在那儿！

还有一种考虑结构的方法：“谁掌握力量？”谁在采取行动，而谁又在对之作出反应采取对抗行动？

整个故事从始至终力量都必须像接力棒一样在英雄与对手之间交接传递。一个人采取行动并暂时占据了上风，但好景不长，敌对方的强者就会采取压倒性的反抗行动后来居上。这方面《棋坛情史》(TheLuzhinDefense,2000)无疑是个完美范例。卢津是个容易神思飘忽的国际象棋天才，他对自己的前任老师华伦蒂诺又鄙视又畏惧；而华伦蒂诺则对卢津恨之入骨，一心希望他失去冠军宝座；卢津的新女朋友娜塔莉娅则负责与华伦蒂诺斗，死磕到底。

一次比赛中，华伦蒂诺发现卢津对着娜塔莉娅微笑，之后当娜塔莉娅正准备对卢津说要嫁给他的时候，华伦蒂诺适时打断了他们——还把卢津吓着了。之后，华伦蒂诺说卢津能走到这一步就已经很不错了，娜塔莉娅却断言卢津一定会赢。接着，塔伦蒂诺在报上登了篇文章瓦解卢津的信心——卢津只得到一个平局。之后，娜塔莉娅第一次跟卢津做爱了，大受鼓舞的卢津棋局大有进步，棋风也变得激情而自信。而华伦蒂诺的反击则是设计在赛后将卢津带走，把他一个人扔在田野里。这一次，除了下棋对真实世界充满恐惧的卢津彻底因神经紧张而崩溃了。

每一次战斗，力量就从娜塔莉娅转移到华伦蒂诺，再从华伦蒂诺转移回娜塔莉娅，每一个行动一对抗行动都较之前的那次更加强烈。

你一路走来时，别忘了这些关键步法：

低潮时刻。英雄以为失去了所有，他的秘密武器也失灵了，眼看他就要被对手彻底摧毁了。他必须深入自己的内心，从中寻找到力量继续战斗。如果是一部法庭片，这里就该是坏人找来了他最重要的证人。

战斗和高潮。用顶上带刺的铁丝网把英雄和坏人圈起来，他们互相对峙一心只想干掉对方。“一心只想干掉对方”可以是比喻也可以实打实、来真的。你必须为读者准备这些，现在就给他们！

最终解决。英雄终于明白了他的需要并且成为一个更好的人。故事结束了，他已经（或者可能）赢了。

一个全新的世界。他们穿越火焰山幸存下来，所有一切都跟以前不一样了，英雄和他的世界永远地改变了。这就是你的故事。

哎哟！

这么麻烦啊！

现在，经过一段时间思考之后，你确实得开始写这该死的东西了。

你怎么掌握这些结构的复杂节奏，再把它们转换为适合于你自己的剧本呢？

你可以先用大量的细节做出故事大纲。用 3×5 英寸的彩色卡片堆满你的餐桌、你的大腿或者一块软木板。你可以上 www.writerblocks.com 这个网站，去购买一个告诉你如何管理你的 3×5 英寸卡片的软件。见鬼，干吗这么麻烦，其实在餐巾纸上你照样可以写出你的故事。

你可以把大纲做得很详尽，也可以做得很概括。你可以只概述故事的主要情节节点，然后顺着人物行动逻辑写出故事剩下的部分，就像你的人物自己就想那么做。你也可以用写人物自传的方式开始，让你的人物自己口述这个故事。

没有自传、没有大纲也不是不行，就像走钢丝的新手没有安全网也不一定会摔死。但反正你浪费的是自己的时间。

我所写得最好的一个剧本没写大纲，我写过的最烂的一个剧本也没写大纲。没有大纲的写作确实更有趣，但是也更危险。

最低限度你需要知道你的主题、你的人物怎样转变，故事中主要的惊喜是什么。当然你还需要知道结尾，知道你要往哪儿去很重要。如果你决定就这么拄着拐杖、一路轻叩、边摸边走地穿越黑暗无垠的邦奈维勒盐地，我只能说你在自寻死路。说好听点，是浪费时间。有本书可能可以把你（也包括我）从疯狂的愚顽中拯救出来，那就是罗伯特·奥兰·巴特勒的《从你梦想之处出发》。这本书说的是怎样写一本小说，但是作者在讲解怎么概述出一个故事方面很有天赋。另一本关于小说写作的好书名字很有趣，叫《小说写作：叙事工艺指南》（Writing Fiction: A Guide to Narrative Craft），作者是珍妮特·布诺维（Janet Burroway），可以在 www.abebooks.com 上找到这本书。有点扯远了。

第二部分 第 23 节：你的剧本逊毙了(21)

关于结构这只是一小部分，下面接着说。

24. 你没有做，那么重做，一再重做——你的“一句话大纲”

(one?lineoutline)!

“一句话大纲”是非常重要的写作工具！没有它根本不可能看到你的故事，比如看 115 页的剧本很难看清楚故事的情节设置。通过把每个场景里发生的事只用一句话做言简意赅的描述，你就可以将故事的全貌一览无遗。

你可以运用“一句话大纲”创造你的故事。“女士，只要事实”，就按这个要求来创造故事的基本结构。

你已经有一稿完成的剧本但需要加以改写时，也可以做一个“一句话大纲”。写下每个场景应该完成的任务，如果能写下每个场景都完成了哪些任务当然更好。尽可能潜入读者的大脑，尽可能从他们的视点来读你的剧本。你觉得这个场景里发生了这些，你的读者未必这么觉得。

我慷慨地贡献出一部分“一句话大纲”做示范。写出每个场景的关键信息即可，一整个剧本浓缩成单行大纲也就只有 5 页纸，你可以把这 5 页纸依次铺在桌上，对着它再仔细考虑、斟酌、思忖……

①英文剧本中人物第一次出现需要以大写标示出来，如“JULIE”，之后再出现时便无需再大写：“Julie”。因中文不存在大小写，转译成中文之后，特以加重来提示读者。——译者注

“一句话大纲”的作用会让你大吃一惊，你已经看到我的大纲了，也给你的剧本做一个大纲吧。

有了大纲，你不仅可以给幕、场景、动作场景等做标记，还可以一路监测剧本的情感强弱变化。

你可以清楚地判断这三个场景是否需要往前移，合并场景也是很好的选择——把场景从这里拿走，挪到后面去和另一个场景合并。这五个连续的场景是否流畅，是否需要调整顺序，有了大纲你都可以一目了然。做一个“一句话大纲”比起写一个完整剧本还是要容易得多。

每写一稿，我的“一句话大纲”也会随之更新补充，大部分结构上的改写我都是在大纲阶段就结束了。比如我在大纲里拿掉某个场景，再将之前之后的场景按我的设计粘接串联在一起，接下来我再按照大纲调整剧本。

你在做“一句话大纲”时，凡是揭示和反转处都标注出来，这样你就可以一目了然，是不是很长一段时间没有惊喜出现了。

不同人物用不同颜色——你就可以清楚地看到他们多久出现一次，或者说看到他们消失了多长时间。一个重要人物不该在整整 20 页里都不见踪影。

打个比方，如果说剧本写作是野外生存，“一句话大纲”就是瑞士军刀。善

于运用，则有益健康。

25.你还没做出一个“随想”版大纲！

你当然没有！我还没告诉你“随想”版大纲到底是什么。

一旦我有大纲在手，总是迫不及待地要动笔写剧本。写剧本远比写大纲有趣得多。我讨厌写大纲，我想写剧本，我再也不想琢磨什么大纲了，我只想写！即使大纲并没有万事俱备。哎，跟人性中这一狡诈多端、令人困惑而又无比强大的弱点殊死斗争后，我还是做了我的“随想”版大纲。

其实，这很好玩，这是你被锁定在一页页的剧本写作之前，发挥真正的创造力的最后机会。要知道比起改大纲，改剧本可要难得多。

我拿我的大纲复制出一个新的文档：随想版 A。再逐一插入分页符，保证一页纸上就只有一个场景。

现在，把音乐声开大，让孩子们到院子里去打水球和狗狗玩耍。不管怎样，反正你要独自待一会儿，这是你纯粹的构思故事时间。

你眼前的这一场景只起到一点引导作用，以此为基点自由发挥，想什么想到哪儿都行。从所有方向想象关于这一场景的任何方面——行头、对白、人物，

之后可能与之有关的素材，动机、美工、情节——你想写什么都行。

现在是泥沙俱下的“洗碗池时间”。

①墨水点乐队(InkSpots), 20 世纪三四十年代活跃于流行乐坛的一支黑人组合，对四十年代的 R&B 和五十年代的摇滚产生很大影响。——译者注

就像这样的想法一直乱冒，可以写好多页。直到最后关于这个场景你已殚精竭虑、黔驴技穷，挤压出你体内最后一滴创造力，再开始进行下一个场景。如法炮制。

有大纲还有一个好处，如果你在思考第 121# 场景时突然迸发关于 1# 场景灵感，你也可以轻松回到 1# 场景。如此循环往复，你的剧本似乎永远都写不完了。其实你该窃喜才对，只有这样你每个场景才都是千锤百炼的真金。

等你在随想版大纲 A 上自由发挥完了，把它另存作“随想版大纲 B”，拿出荧光笔给你想要保留的天才之笔做上记号。去芜存菁，瞧，你亲眼见证一个富有创意和细节的大纲诞生，而你就将利用它写出剧本！

恭喜你，现在你有一个大纲，但还得修改——

试读结束，喜欢请购买支持——

◆出版后记◆

出版后记

读罢《你的剧本逊毙了！》一书，你的感觉就像上完了一堂长长的、长长的编剧课，授课者平易近人又风趣幽默，语言犀利而见解独到，而且他随时随地冷不防冒出的冷笑话让你笑得“腹肌都快练出来了”——待书已读毕，怎么翻也再翻不出新的一页，你是如此意犹未尽——画面淡出，鸣铃闭幕，落寞不足之意油然而生。这本编剧教材读来实在轻松自在。在这份儿自在里，威廉·M·埃克斯却已告诉了你有关编剧的所有一切——从整体构架到格式修改，从人物创设到经纪人的选定……林林总总，悉皆具备。

第二部分 第24节：你的剧本逊毙了(22)

无论你是编剧界不畏一切的初生牛犊，还是颇经沉浮的写故事老手，这本书读来总有助益。除了名目繁杂的其他编剧书通常都有的有关构思、人物、对白、场景等剧作元素的详解，本书还为你条分缕析了写作实践需要注意的种种细节，并将写作之余外力因素对编剧作品命运的影响，以诙谐智慧的方式娓娓道来。为我们解析剧作各要素的书籍很多，讲述写作实践细节问题的却几乎是第一本，而为编剧们设身处地着想、教编剧们如何与好莱坞投资方制片公司斗智斗勇保护自

身利益的编剧书，更是绝无仅有——如此机密诀窍，攸关实惠好处，谁肯轻易讲给你呢？但威廉·M·埃克斯就是如此慷慨。他乐意帮助初学者写出更好更有商业价值的剧本，让他们笔下的作品更有可能引起电影制片人（和为他们挑选剧本的专业人员）的兴趣。他是对学生满怀关心、洞察深刻的好老师，通过阅读、编校此书，我们深深地感到他的乐授天性是他写作此书的根本动力。

作者处处鼓励有志写作剧本的人行动起来，并提供了一份检验剧本的规范流程，以助在编剧路上苦苦探索的人们更简单直接又准确的实现目标。这本剧作书籍语言通俗易懂，内蕴却不简单，将作者所述技巧——习得，勇敢写出你的剧本，聪明的修改你的剧本，恰到好处而饶有风度的卖出你的剧本——你不仅将一尝夙愿还可以得到物质回报，更重要的是，当才华得到肯定，你的写作之心会更加笃定，你还可以真正的享受写作，真正实现倾吐与表达的欲望。

作者兼具剧作讲师及编剧作者身份，能够以自身经历为例、从实际问题出发，旁征博引，讲解剧作为文之道，无微不至，细说编写推广之法，使得本书既有学院派风格又颇具操作性，是影视学院师生教材理想选择。本书详细介绍了有关剧作内容及写作规范的方方面面，读者拿来可用，借鉴性强、实用价值高，便于影视行业工作者及时补充自身知识、了解国外编剧方法新动态。而且此书内容蕴含深刻、思维广阔，作者机智有趣，内文对话感强，利于广大影视爱好者及初级入门者接受。

写出好的剧本是编剧们的夙愿，著成有益编剧创作的指导书籍是本书作者的

夙愿，沟通交流、助电影爱好者与剧作爱好者了解国外电影人思想著述之佳作是我们的夙愿。西人的思维方式与东方不同，广泛吸收其优点，与传统剧作概念相融合，实现兼容并包，有助于编剧及影视爱好者们创作出更好的剧本。我们更希望，创作者们能由此带来精彩之作，为中国电影的奋起注入基本驱动力。

服务信箱：teacher@hinabook.com

服务热线：133-6657-3072 139-1140-1220

世界图书出版公司北京公司

世图北京公司“电影学院”编辑部

后浪出版咨询（北京）有限责任公司

2011年6月

◆相关图书◆

电影学院 001.拍电影：现代影像制作教程（插图第6版）定价：45.00元

(美) 琳恩·格罗斯拉里·沃德著 廖滢苍凌大发译 焦雄屏推荐

电影学院 002.认识电影 (插图第 11 版) 定价: 68.00

(美) 路易斯·贾内梯著 焦雄屏译

电影学院 003.电影艺术:形式与风格 (插图第 6 版) 定价: 78.00

(美) 大卫·波德维尔 克里斯汀·汤普森著 曾伟祯译 李安焦雄屏推荐

电影学院 004 如何写影评 (插图第 6 版) 定价: 25.00

(美) 蒂莫西·科里根著 陆绍阳翻译 策划 宋美凤译 李迅审订

电影学院 005 电影史:理论与实践 (插图修订版) 定价: 36.00

(美) 罗伯特·艾伦道格拉斯·戈梅里著 李迅译

电影学院 006 电影镜头设计:从构思到银幕 (插图第 2 版) 定价: 49.80

(美) 史蒂文·卡茨著 井迎兆王旭峰译 梁明宁浩推荐

电影学院 007 镜头在说话(插图版)定价：39.80

梁明李力著张会军推荐

电影学院 008 中国电影，你不知道的那些事儿

——中国早期电影高等教育史料文献拾穗定价：80.00

孙健三编著

电影学院 00921 天搞定电影剧本定价：22.80

(美) 维基·金著周舟译

电影学院 010 开拍之前：故事板的艺术（插图第2版）定价：36.00

(美) 约翰·哈特著梁明宋丽琛译金依萌李仁港推荐

电影学院 011 编剧：步步为营（重订本）定价：22.80

(美) 温迪·简·汉森著郝哲柳青译

电影学院 012 场面调度：影像的运动(插图第 2 版)定价：49.80

(美) 史蒂文·卡茨著陈阳译

电影学院 013 纪录片也要讲故事 (第 2 版)

(美) 希拉·库兰·伯纳德著孙红云译单万里作序推荐定价：39.80

电影学院 014 拆解好电影：经典场景赏析 (插图版)

(美) 理查德·D·佩帕曼著巩如梅张荣华译定价：28.00

电影学院 015 电影镜头入门 (插图第 2 版)

(美) 杰里米·温尼尔德著张铭马森孙传林译定价：19.80

016 高清电影摄影 (插图第 3 版)

(美) 保罗·惠勒著梁明刘海舰华伟成译定价：49.80

即将出版：

电影学院 019 电影人与融资(第 6 版)

(美) 路易斯·利维森著曹怡平译

电影学院 020 编剧创作指南

(美) 悉德·菲尔德著魏枫译

电影学院 021 你了解这门艺术吗?——剧作常识 100 问

刘一兵著

电影学院 022 闪回:电影简史(第 6 版)

(美) 路易斯·贾内梯斯科特·艾曼著焦雄屏译

电影学院 023 电影剧本写作基础(修订版)

(美) 悉德·菲尔德著钟大丰鲍玉衍译

.....

您所看的电子书来自福哇 txt 小说下载站 <http://www.fval.cn> 网友分享

本电子书仅供读者预览,请在下载 24 小时内删除,不得用作商业用途;如果喜欢

请购买正版图书！网友上传是为了宣传本书，版权归原作者。