

(第3版)

编剧点金术

*Making
A Good Script Great, 3e*

剧本写作与修改指南

(美)琳达·西格 (Linda Seger) 著 曹怡平 译

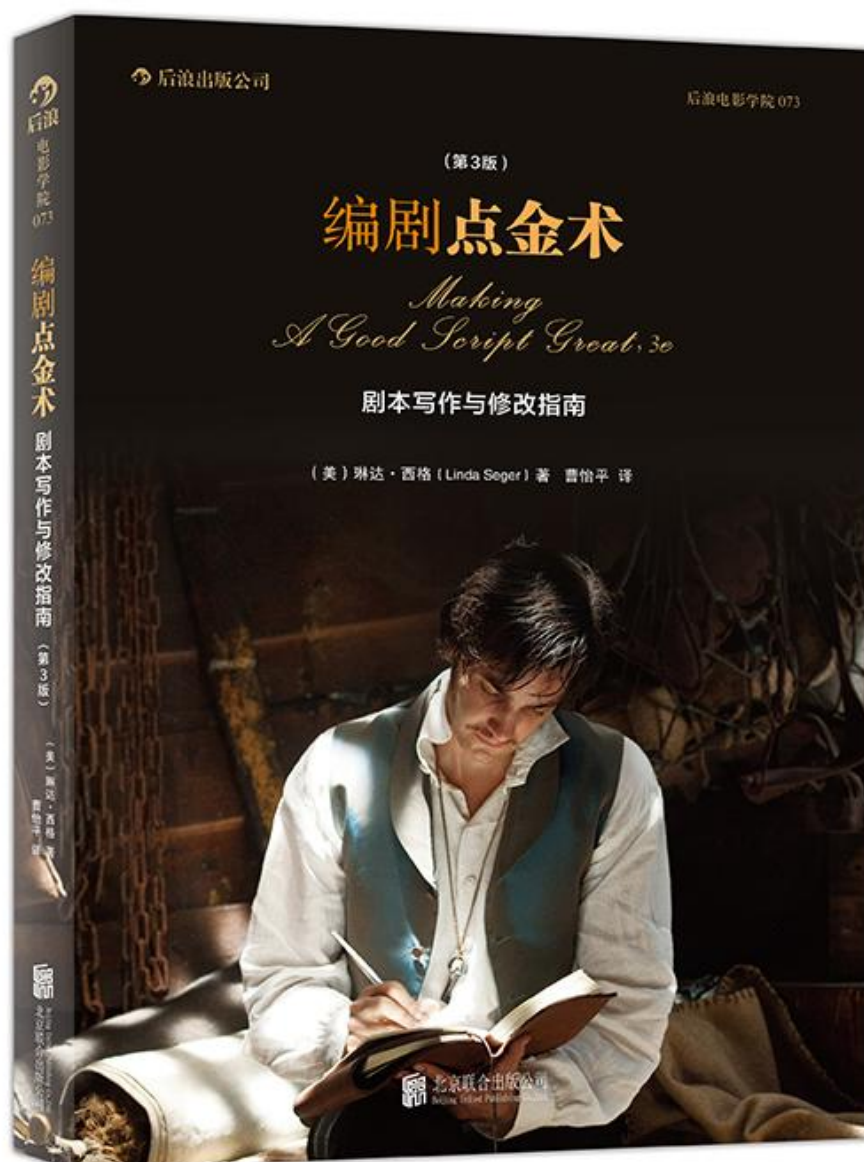


北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.

编剧点金术

剧本写作与修改指南

Making a Good Script Great, 3e



朗·霍华德最推崇的资深剧本顾问
风靡好莱坞三十年的经典剧作指南



后浪出版咨询(北京)有限责任公司
POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) CO., LTD.
www.hinabook.com

著 者:(美)琳达·西格(Linda Seger)

译 者:曹怡平

出版方:后浪出版公司·北京联合出版公司

出版年:2015年3月

书 号:978-7-5502-1620-4

开 本:16开

页 数:248页

字 数:15万

定 价:35.00元

编辑推荐

推荐一:如果你初出茅庐,《编剧点金术》将会帮你提升技巧,讲出曲折动人的故事。

推荐二:如果你是个老手,《编剧点金术》将帮你熟练地掌握那些依靠直觉习得的技能。

推荐三:如果你正深陷剧本修改之苦,《编剧点金术》将帮你让故事柳暗花明。

推荐语

我发现《编剧点金术》太有用了,尤其是关于剧本核心问题和创造场景段落的章节。自从《阿波罗 13 号》时起,我就一直按照书中的观念来拍电影。

——朗·霍华德,《阿波罗 13 号》《美丽心灵》《达·芬奇密码》导演

《编剧点金术》不仅能帮你理解写出卓越作品的惯用技巧,它还会帮你掌握这些技巧、

打破惯例,并强迫你对自己提出富有挑战的问题——没有这一自我磨砺的过程,剧本就会迷失方向。对有抱负的编剧以及职业老手而言,这是一本必读的书。

——波比·莫雷斯科,奥斯卡最佳原创剧本《撞车》联合编剧

琳达的书对我的帮助非常之大。所有有抱负、正在从事编剧工作的人都应该研究她在书中关于剧本结构、人物发展的论述。

——斯图尔特·贝亚蒂耶,《借刀杀人》编剧、《加勒比海盗》联合编剧



作者简介

琳达·西格 (Linda Seger), 好莱坞资深编剧顾问, 从 1981 年起为 2000 多部剧本和 100 多部电影担任了策划咨询工作, 并在三十多个国家教授剧本写作。与她合作过的影人和电影公司为数众多, 如导演彼得·杰克逊、朗·霍华德, ABC、CBS、NBC 电视台, 以及迪士尼公司等。她同时还是美国电影学会、美国导演协会、美国编剧协会、美国电视艺术与科学学院、美国电影艺术与科学学院会员。因剧本咨询方面的成就, 她获得了 Redemptive Film Festival 终身成就奖及 Moondance 等其他电影节多项大奖。更多信息请参见 www.lindaseger.com。

译者简介

曹怡平, 先后就读于西南政法大学、中国艺术研究院, 获经济法学士学位、民商法硕士学位和影视美学博士学位。现居重庆, 任教于西南大学文学院戏剧影视文学系。已出版译著《电影制片人融资指南》, 专著《从剪刀手到守夜人》, 发表论文 80 余篇。

内容简介

本书是琳达·西格多年剧本咨询与教学实践的经验总结, 自 1987 年初版以来便广受好评, 是全世界最有影响力的剧作书之一。从整合创意到设置视点、创造场景、撰写对白、制造冲突, 全书由浅入深, 循序渐进, 让读者产生亲历编剧课堂之感。同时, 作者特别细心地点出新人编剧易犯的错误所在, 并给出创作思路方面的建议。全书最后更附有好莱坞著名编剧保罗·哈吉斯的个人创作谈, 以获得奥斯卡最佳原创剧本奖的《撞车》、获得英国电影学院奖最佳改编剧本奖的《007: 大战皇家赌场》为例, 与书中提到的创作理念形成了有效互动。

书中还具有针对性地分析了一批经典剧本, 如《阳光小美女》的人物出场方式、《回到未来》的伏笔、《蝙蝠侠: 黑暗骑士》的“时钟装置”等, 帮助读者最直观地理解和掌握这些剧作技巧。而每章末尾精心设计的课后思考题, 则便于读者对所学知识进行回顾与自测。无论对电影、电视编剧或商业广告等文创人员, 本书论述的讲故事的技巧都具有很强的实用价值。

目录

简目

推荐语

前言

导论

第 1 章 整合创意

第 2 章 三幕剧——为何需要? 如何运用?

第 3 章 次要情节有什么用?

第 4 章 第二幕——如何保持故事前进



第5章 建立视点

第6章 建立场景

第7章 创造结构紧密的剧本

第8章 让剧本商业化

第9章 平衡影像和对白

第10章 从动机到目标：找到角色的核心

第11章 找到冲突

第12章 创造多维度、可转换的角色

第13章 角色功能

第14章 案例研究：编剧保罗·哈吉斯自述

出版后记

试读

前言

1987年末,《编剧点金术》的第一版问世,当时鲜有编剧图书出版。我当时觉得新人编剧会成为本书的主要读者,但很快知道事实并非如此,各种编剧都在使用本书:没有写过剧本的编剧用它来学习基础知识;有经验的编剧阅读了本书之后,用每章附带的问题来检验他们的工作;制片人和导演用它来分析他们的作品为何取得了成功或者遭遇失败。如今,已经有很多制片厂和制片公司的执行制片已经将本书放到他们的书架上,当他们的剧本遇到问题时便会查阅本书。

朗·霍华德的父亲把这本书送给了他,他告诉我,自从《阿波罗13号》开始,他每拍一部电影都会用到本书。其他一些有经验的编剧,包括一些电影节获奖者,曾提及阅读本书对他们的工作很有帮助。

我注意到读者常常告诉我他在阅读本书。显然,他们不仅阅读它,还试着运用书中的观念帮助他们写出更好的剧本。有好几个人这样对我说道:“它可以让一个烂剧本看起来像模像样,也可以让一个优秀的剧本变得更为卓越。”

当我开始写作第三版时,我希望本书首先能够帮到编剧,不管是新人还是老手,不管是大学在校生,还是编剧协会的成员。

当重新思考本书的写作时,我决定剔除在前两个版本里面出现过的关于神话学的那一章。当我写作那一章的时候,市面上还没有涉及神话领域的编剧写作教程(虽然研讨会会涉及这一话题)。现在市面上有好几本专注于神话领域的著作,他们的研究也比我更为深入。在我出版本书之后不久,克里斯·沃格勒出版了《编剧的旅程》。帕尔马·杰伊·史密斯目前完成了三本与该话题有关的著作:《内在驱动力》、《原力的黑暗面》和《超越英雄之旅》。莎拉·比奇的《小编剧踏入神秘之地的指南:叙述者的神秘母题》,以及詹姆斯·博纳特的《盗取天火》。《美国生活的象征》这本教科书收录了神话学那一章。

在目前这一版本中,我用了更新的电影来替换了以前的一些老电影,但还是保留了一些经典的电影,比如《热情似火》、《骗中骗》。在选取案例时,我通常会选择那些票房成功,且批评界赞誉有加的影片。偶尔我也会选择那种并非典型意义上的好电影,因为对某些篇章而言,它们是极佳的例子。请别想当然地以为,我以某部电影为例,就能说明我认为那是一部完美无瑕的电影。很少有完美无瑕的电影;即便是获得奥斯卡奖的作品也存在瑕疵。尽管很多例子我觉得非常棒,但我仍然坚信我们可以从不同类型的电影中学到经验,即使平庸的作品也会有一些闪光点。



这一版新增三个篇章：对视点的探讨、对创造电影化影像与对话的探讨，以及关于保罗·哈吉斯编剧的案例研究。在本书中，我延伸了对某些观念的探讨范围，但如果我认为在先前的版本中已经对某些观念知无不言的话，我通常会更新举过的例子。在做出决定时，我采取的立场是“不坏不修。”

在这一版本中，我尝试着增加了一章关于保罗·哈吉斯编剧的案例研究。保罗是好莱坞最成功的编剧之一。他的剧本（《百万宝贝》、《硫磺岛来信》和《撞车》）获得三次奥斯卡最佳原创剧本提名，并凭《撞车》问鼎奥斯卡最佳原创剧本奖。他凭《三十而立》和《正南方》赢得过两座艾米奖最佳电视剧本奖。此外，他也因为很多类型电影——《皇家赌场》和《决战以拉谷》——获得过各种奖项。

我期望这本书和过去的一样，给您带来阅读的愉悦感，帮助你的剧本从优秀迈向卓越，并帮助广大编剧朋友们创作出更多卓越的作品。

正文

Chapter 3

次要情节有什么用？

有效的次要情节（subplot）可让剧本变得更为立体。次要情节会给主人公提供一些机缘巧合，比如闻到花香、恋爱、享受业余爱好，或者学习到某些新的东西。次要情节通常是关系型故事，而主要情节则是动作型故事。

通常，好的次要情节通过改变情节方向的方式来推动主要情节。在《芝加哥》中，洛克希想要成为明星的欲望（次要情节）推动了她和威尔玛之间的关系，同时也推动了她操控谋杀案的决心——这正好是故事的主要情节；在《美丽心灵》中，爱情故事是次要情节，它增加了故事的张力，并推动了约翰·纳什和他的妻子共同面对和解决他的精神疾病（这是故事的主要情节），以挽回他的名声，拯救他的家庭；在《原野奇侠》中，肖恩和玛利亚·斯塔雷特之间的次要情节有助于我们关注肖恩，它展现了肖恩对他可能永不可得的家庭生活的渴望，而这让故事变得更为立体。

次要情节和主要情节有一种互动关系。好的次要情节不仅能推动主要情节，它还会和主要情节发生关系。次要情节绝不会呈现出一种自由漂浮状态，它们也不是无关紧要的枝节——它们和主要情节紧密联系在一起。它们之所以可能发生关系，是因为对次要情节的热爱会让主要情节更为精彩。也许在一个侦探故事中，观众很喜欢侦探那个角色（次要情节），他正在调查案件（主要情节）；他也有可能是一个罪案目击者，或者掌握着与破案有关的重要线索。有时，主人公有一些兴趣爱好（次要情节），比如慢跑、爬山、皮划艇，这些兴趣爱好成为主人公逃离危险的方法，这样，次要情节就能适时为故事的主要情节锦上添花。

一个好的次要情节担负着展现故事主题的功能。主要情节关注电影的内容，而次要情节则关注细节。很多时候，编剧进行剧本创作的原因是重要的次要情节让他们感到着迷。

次要情节的关注范围无所不包。通常，在爱情故事中，次要情节告诉我们爱情的本质是什么。有时，它们担负着展示与个人有关的主题，比如身份、公正、贪婪或者寻找自我。

有时候，次要情节可以暴露角色的脆弱。在侦探电影中，我们常常会看到，一个长得牛高马大的警探看起来很坚强，他能为主要情节即将发生的一切做好准备。但当他和自己的女朋友或母亲在一起的时候，我们可以看到他脆弱的一面。有时我们可以通过次要情节，看清角色的目标、梦想和欲望。电影里的角色看起来都忙于满足主要情节，急于展示他们自己。次要情节则给角色提供放松、梦想和思考的机会。

次要情节可以给观众展示角色是如何变换的。它可以展现出角色的身份、自尊和自信是如何一步一步生成的。它可以让我们看到，角色为何发生变化，以及他们是怎么样发生这些变化的。

有时候，和我工作的编剧不想探讨情节，因为他们对此并不感兴趣。他们之所以保留情节，是因为他

们离不开它。他们真正钟情的，是次要情节的营构。

在很多情况下，次要情节是电影中最有趣的部分，因为它们的存在，故事变得更为立体。有时，次要情节最感人，最有趣或者让我们难以忘怀。然而，没有一个好的结构，次要情节无法发挥应有的功效。因而，要认真对待主要情节和次要情节。

3.1 你究竟需要多少次要情节？

绝大多数的电影都有 1 到 2 个次要情节。有的电影甚至多达五六个。如果一部电影没有次要情节，那么故事就可能丧失多维视角，从而变得比较单线性。相反，如果故事中的次要情节过多，它们就会让剧本显得混乱不堪；同时，这些次要情节还会占用 A 级故事（主要情节）和 B 级故事（主要的次要情节）的时间。

设置有效的次要情节可以让那些易于预测的故事线变得复杂起来。诸如《窈窕淑女》、《尽善尽美》(As Good as It Gets, 1997)、《杀妻计中计》(Ruthless People, 1986)，这些电影就显得不同寻常，他们有 5 到 7 个次要情节。观众对次要情节的兴趣让故事获得了复杂性。每一个次要情节都让故事转向，从而产生了幽默和未知。如果你的剧本需要大量的纠葛和转折，那么你得求助于次要情节。

如果你希望主要情节得到更多的发展，那么就尽量少用次要情节。因为次要情节越多，就会分走讲述主要故事的大量时间。

3.2 一个次要情节该花多少时间？

大量的银幕时间属于主要情节，因为它是给剧本提供方向和动力的主要故事。在悬疑、侦探、惊悚、动作冒险和科幻类型的电影中，这都是颠扑不破的真理。因为在这些电影中，需要花费大量时间来发展情节、制造惊喜，并对信息和线索进行处理。

有时，一个次要情节或者联合次要情节耗费的时间比主要情节还要长。在《伴我同行》(Stand by Me, 1986) 中，为故事提供方向的是搜索死尸的事件。但电影却花了大量的时间来展现男孩之间的友谊。然而，如果没有主要情节的话，这部电影就会变成四个朋友生活片段的堆砌。

《十月的天空》(October Sky, 1999) 也差不多如此。它的主要情节讲述了荷默·希坎姆对火箭的热爱，并准备追随自己的热情。这部电影同时还有几个次要情节，负责展示电影的风格、情绪和主题。

在《贫民窟的百万富翁》中，主要情节是电视节目上的智力问答。它为故事的发展提供了方向，并提出了核心问题：“贾马尔能赢得百万卢比的奖金么？”但该片有很多次要情节，比如警察的审讯，贾马尔和拉蒂娜的爱情，两兄弟的关系以及贾马尔与贫穷、压抑作斗争的史诗般的背景故事。和这些次要情节相比，主要情节的展现时间受到了挤压。虽然我们希

望贾马尔能答对问题，但如果没有次要情节提供的背景，我们就不会那么关心那笔钱所能带给他的希望。

在爱情故事中，爱侣之间的关系很强烈，这让次要情节看起来就像一整部电影，因此，很难找出故事的主要情节。然而即便是爱情故事，还是存在主要情节的。《西雅图不眠夜》(Sleepless in Seattle, 1993) 看起来就像没有主要情节，但安妮·瑞德的旅行——想找到那个她在收音机里面听到的男人——是引导故事推进的情节。不过万事皆有例外，《当哈利遇见莎莉》(When Harry Met Sally, 1989) 就是一部除了爱情之外，没有任何其他目标的电影。在这部电影中，爱情是推动故事前进的主要情节，它的次要情节是角色之前的相互关系，以及他们与朋友之间的关系。《撞车》、《山水又相逢》(The Big Chill, 1983)、《毒品网络》(Traffic, 2000) 就只有一个次要情节。《撞车》中的调查有助于推动故事的前进，《毒品网络》中的毒品交易确定了故事的方向，《山水又相逢》里面的目标是受孕的努力。虽然这种目标驱动型的故事很少，但它们却能推动故事的发展。

《傲慢与偏见》(Pride & Prejudice, 2005) 看起来主要是关系型的故事，但从一开始，这部电影就有一个明确的目标——母亲要把自己的女儿嫁出去。虽然整部电影聚焦在关系上，但它们都只是母亲宏伟计划的组成部分。《魔法奇缘》也聚焦于关系之上，但仍然存在这样一个问题，即吉赛尔是否会回到她的童话世界，她邪恶的继母是否能成功毁掉她的幸福。



3.3 次要情节的结构

正如主要情节有开始、发展和结局一样,次要情节也是如此。一个好的次要情节具备清晰的开始、转折、发展和结局。有时,次要情节的转折点可以强化故事的主要情节,它既可在主要情节转折点之前,也可出现在其之后。非美国电影常运用这种方法,尤其是那些主要情节不甚强健、更加依赖次要情节来引起注意的故事。

次要情节的转折点常紧密围绕在主要情节周围,负责强化主要情节的转折点。次要情节的转折点可能出现在第二幕的中间,或者第三幕。这给故事提供了额外的纠葛或转折。主要情节的第一个转折点把故事推入了第二幕,次要情节则在中途再次助推故事。

有时,要等主要情节的第一个转折点出现后,次要情节的转折点才会出现。在《绿宝石》、《窈窕淑女》、《不可饶恕》、《回到未来》、《怪物史莱克》、《金刚》(King Kong, 2005)和《美食总动员》(Ratatouille, 2007)中,次要情节的转折点始于主要情节的第一个转折点处。

主要情节和次要情节的交叉会如下图所示(我们把主要情节称为A故事,把次要情节称为B故事):(图表略)

在这个结构中,角色们在第一个转折点处相逢(比如《绿宝石》和《窈窕淑女》),接着次要情节开始了,故事进行到一半左右时,次要情节的第一个转折点出现了,它的第二个转折点临近A故事的第二个转折点。在此之后,A故事和B故事融合到了一起。

或者,主要情节和次要情节的互动可能呈现这样一种关系,在这种关系下,次要情节始于故事的第一幕,之后便尾随A故事的结构一路而去,

3.4 拆解《尽善尽美》

在传统结构的电影中,很少包含过多的次要情节。《窈窕淑女》是个例外,另外一部是《尽善尽美》(在拙著《高级剧本写作》[Advanced Screenwriting]中,我讨论过这两部电影)。一些非传统结构的电影中非常倚重次要情节,比如《撞车》(我在拙著《最佳剧本奖的获得者是……》中分析过这部电影)。

《尽善尽美》是我最喜欢的电影之一,每当我重看这部电影时,都能获得不少新意。电影中的每一个次要情节(电影中有不少次要情节)都有清晰的三幕剧结构,并且有助于梅尔文性格转变的形成。乍一看,这部电影似乎缺乏一个清晰的A故事。看起来,这部电影是一个纯粹的关系型故事。然而,我始终认为,这部电影的A故事是一个患有强迫症的纽约烂人(无法与他人交流)如何逐渐变好的。主人公逐渐改善的情节在两个层面上起作用——梅尔文接受了药物治疗,并开始和他人沟通(开始学习喜欢,甚至是爱上他人)。这一改善的情节非常简单,次要情节以各种方式和这一情节发生关系。

A 故事:梅尔文逐渐好转

第一幕 / 建置:梅尔文不喜欢任何一个人。他患有强迫症,证据是他很多次在关上门后,便开始洗手。(4—5 分钟)

第一个转折点:当梅尔文在餐厅换座位时,他开始改变了,这表明他喜欢那条狗,他似乎也喜欢卡罗尔。(35 分钟)

第二幕:梅尔文开始尝试微小的改变。他开始去拜访治疗师,并开始服用药物。(42 分钟)

梅尔文告诉卡罗尔,他想成为一个更好的人。(100 分钟)

第二个转折点:卡罗尔离开了梅尔文。她认为梅尔文不适合她。(115 分钟)

第三幕:梅尔文告诉西蒙,他不确定自己是否需要改变。西蒙说:“那么你就继续保持混乱吧,我会给你讲一个故事。”梅尔文决定去见卡罗尔。

高潮:他称赞了卡罗尔,接着吻了卡罗尔,有那么一阵,二人的关系看起来颤颤巍巍的。(131—132 分钟)

接下来,我们可以依照朋友们帮助梅尔文好转的方式来看看次要情节。



B 故事：梅尔文和卡罗尔

梅尔文想要让自己好转的原因是他喜欢卡罗尔。所以卡罗尔宽容的、善良的好脾气有助于梅尔文作出新的选择。

第一幕 / 建置：在电影中，梅尔文很喜欢一个餐馆，他每天都会去那里吃早餐。卡罗尔是唯一一个不怕他，并愿意容忍他的女招待。卡罗尔有自己的原则：他不能谈论她的儿子。(15 分钟)

第一转折点：梅尔文询问卡罗尔关于她儿子的事情。这是他第一次对别人感兴趣。他和卡罗尔就此展开了讨论。(23 分钟)

第二幕：他和卡罗尔开始在餐馆更为频繁地交谈。

卡罗尔和梅尔文到一家漂亮的餐厅约会。(92 分钟)

第二个转折点：卡罗尔离开了梅尔文。她不想再见到他。(115 分钟)

高潮：他和卡罗尔接吻了。他们一起回到了面包店。(131 分钟)

C 故事：梅尔文和西蒙

第一幕 / 建置：西蒙出场，一个具有艺术气质的同性恋，他养了一只狗，

梅尔文非常不喜欢它。不过，正如西蒙所说，梅尔文谁都不喜欢。(2—6 分钟) 弗兰克挑战了梅尔文，并让梅尔文知道，他要想办法让梅尔文给西蒙道歉——因为他的刻薄。

第二幕：西蒙惨遭殴打和抢劫。梅尔文开始照顾西蒙的狗。(24 分钟)

西蒙养好伤后回来了，他想要回自己的狗。梅尔文哭了。(38 分钟)

中点场景：西蒙问梅尔文是否可以帮忙遛狗。(55 分钟)

第二幕的后半段：梅尔文去找西蒙，希望能够遛狗时，却发现西蒙很抑郁。梅尔文想安慰他，他告诉西蒙为什么狗总是来找他——一切都是烤肉的缘故。

梅尔文同意开车送西蒙去见他父母，希望 he 可以从父母那里得到钱和帮助。

第二个转折点：由于西蒙没钱交房租，梅尔文同意西蒙搬来和他住。(115 分钟)

第三幕：梅尔文和西蒙成了室友。

高潮：西蒙鼓励梅尔文去追卡罗尔。很明显，他们已经相处得很融洽。

D 故事：梅尔文和狗

第一幕 / 建置：梅尔文不喜欢狗。(1—2 分钟)

第一个转折点：梅尔文被要求照顾那条狗。(38 分钟)

第二幕：梅尔文不得不把狗还给主人。(55 分钟)

中点场景：他再次被要求遛狗，梅尔文当然愿意。(55 分钟)

第二个转折点：梅尔文担心那条狗。但那条狗现在在养狗场，于是梅尔文决定帮助西蒙——载他回家看他父母（这个转折点只在讨论中出现，我们并没有看到那条狗）。(72 分钟)

第三幕：没在讨论狗，焦点移至梅尔文和西蒙。

高潮：梅尔文和西蒙回到了梅尔文的公寓。那条狗在那里。“爸爸和妈妈终于回家了。”(116 分钟)

E 故事：梅尔文和斯宾斯

由于喜欢卡罗尔，梅尔文也开始对她的儿子斯宾斯感兴趣起来。

第一幕 / 建置：梅尔文提及斯宾斯，卡罗尔告诉他不要再谈论她的儿子。(13 分钟)

第一个转折点：梅尔文遇见斯宾斯，由此更多地了解了他的生活。(45 分钟)

第二幕：梅尔文带着卡罗尔和斯宾斯去医院。(48 分钟)

中点场景：梅尔文联系了贝茨医生，请他帮忙治疗斯宾斯。梅尔文的举动改变了卡罗尔和斯宾斯的生活。卡罗尔因此对梅尔文充满感激。



她想要感谢他。作为接受谢意的代价是，卡罗尔要陪同西蒙和他一起去看望自己的父母。乘敞篷汽车全国旅行的主意不错，她很乐意接受。这推动了卡罗尔和梅尔文的关系。

高潮：卡罗尔打电话给斯宾斯，斯宾斯正在踢球。(90 分钟)

请注意，在这个微小的次要情节中，没有安排第二个转折点，也没有安排走向结局的第三幕。一旦医生帮助了斯宾斯，梅尔文和卡罗尔的关系就得以升华，因此，梅尔文和斯宾斯的次要情节差不多可以告一段落了，我们只需要知道他们进展得不错就可以了。

梅尔文和斯宾斯的次要情节也受到梅尔文和西蒙次要情节的推动。

西蒙拥有属于自己的次要情节——他和艺术的关系。西蒙想成为艺术家的欲望引出好几起事件，这些事件都推进了故事。

F 故事：西蒙和他的艺术

第一幕 / 建置：西蒙是一个艺术家。在第一个场景中，他正在参加一个艺术聚会。在这一场景中，弗兰克出场了，他让我们看到了西蒙的工作。(6 分钟)

第一个转折点：西蒙被人打了。他失去了他想拥有的一切。(25 分钟)

第二幕：西蒙入院治疗。

中点场景：西蒙破产了；他的艺术展没能成功。(50 分钟) 西蒙觉得艺术已经死亡了。

第二个转折点：西蒙在酒店的卫生间看到卡罗尔，他开始画她。他重拾对艺术的爱。(108 分钟)

第三幕：直到高潮部分，西蒙的艺术才被再次提及。

高潮：西蒙搬到梅尔文的公寓，继续自己的艺术工作。西蒙因此而感激梅尔文。(116 分钟)

《尽善尽美》有一个主要情节，五个次要情节，所有的次要情节都非常关键，它们帮助梅尔文完成了转型——变成了一个更好的人。

注意：微小的次要情节可能会舍弃一个转折点，或者一个部分，但它们仍然在继续发展，仍然给人一种开始—发展—结局的感觉。



Chapter 13

角色功能



很多剧本看起来既混乱，又停滞不前。这可能归因于故事的不连续或结构失衡。然而，更常见的原因是故事的角色出了问题：角色太多了。他们看起来毫无目的地漫游于故事中，或者重复其他人已经做过的事情。他们开始和其他人相遇，并搅乱了故事。观众不知道应该跟随哪个角色。

如果是看小说，观众可以来回翻页，以便弄清这个人是谁、他做了什么（虽然大多数作者都尽量避免把读者搞糊涂了）。但由于其内在的现时性，电影、舞台剧、电视和广播无法为观众提供来回翻阅的奢侈享受。

在一部时长为两三个小时的电影中，我们仅仅能够记住数量有限的角色。过多的角色会让观众困惑。就像看一场大型马戏一样，我们不知道该把注意力放到什么地方。通常，一部电影提供的引人注意的主要角色顶多有六七个。通常情况下，我们只能记住三到五个角色。这包括了主人公、反角、恋爱对象，以及几个显眼的配角。《七侠荡寇志》（*The Magnificent Seven*, 1960）、《七武士》（1954）、《木兰花》、《女人们》（*The Women*, 1939）、《指环王》、《天才一族》，甚至是《撞车》、《毒品网络》，这几部电影都采用了多线叙事，其中也只有五到七个角色与故事有着紧密关系。即便是《七侠荡寇志》，也没有集中刻画所有七个角色。

这带来了一个问题，应该削减谁的戏份？编剧总会有自己喜欢的角

色——那些独特的，容易被人们记住的角色。不幸的是，就应该保留谁的戏份而言，“喜欢”不是一个行之有效的标准。通常，当需要削减角色时，必须考虑的问题是角色的功能。

在每部电影中，每个角色都有必要的功能，他们都要对故事作出特别的贡献。每个角色都需要一个存在的理由。某个角色可能会给警探提供一条线索，制造浪漫情节爱情趣味，为故事增加深度和智慧，或提升主人公的声望（作为一个保镖，或者助手等）。

角色通常担负多重功能。一个角色可能是恋爱对象、催化事件，以及密友。然而，在绝大多数情况下，不同的角色担负着不同的功能。如果有好几个角色担负同一个功能，每个角色的效果就会遭到稀释。五个警探来做一个警探（主人公）的工作，这只会降低主人公的重要性。让三个人来传递同一个信息也显得毫无必要。如果一两个爱情趣味浪漫情节就可以发挥作用，那么五个肯定是多了点。重复同种类型的角色会耗尽编剧银幕时间，这样的话，他就无法好好地完成任何一个角色。

我们可以把角色的功能分为五类：主要角色、配角、增加层次维度的角色、主题性角色以及陪衬角色。

13.1 主要角色

主要角色执行动作。他们负责推动故事。这是他们的故事，他们是故事的焦点。他们提供主要的冲突，他们足够有趣，这可以让我们对故事保持两三个小时的兴趣。

主人公

剧本的主要角色就是主人公。他是整个故事讲述的对象。我们想跟随他、支持他、移情于他，并关心他。我们希望主人公能够获胜，达成目标，实现自己的梦想。通常，我们通过主人公的眼睛来观看故事。

通常情况，主人公是一个积极的人，他是故事的英雄，比如詹姆斯·邦德，或杰森·伯恩（《谍影重重》系列）；她是《永不妥协》中的艾琳，

或者《泰坦尼克号》里的露丝；他是《虎胆龙威》里的约翰·麦克莱恩，《返老还童》里的本杰明·巴顿，或者《杀死一只知更鸟》里面的阿提库斯·芬奇。尽管如此，这并不意味着主人公没有缺点。主人公可能有一些我们不喜欢的特点，他们也可能作出我们不赞同的决定，但主人公抓住了我们的注意力，他看起来就是那么让人赏心悦目。在绝大多数情形中，我们不会对谁是主人公产生疑问。此外，如果主人公被塑造得很好、很深刻的话，我们还可能专程为了主人公去看电影。

偶尔，主人公是一个负面人物，比如《发条橙》（*A Clockwork Orange*, 1971）、《出租车司机》、《感谢你抽烟》（*Thank You for Smoking*, 2005）、《血色将至》、《莫扎特》，以及《乱世佳人》中的主人公。所有黑色类型电影中的主人公都有缺点，通常，他们的优缺点参半。观众很难对这样的角色产生同情，也很难移情。然而，他们却能够把我们卷入故事中。我们通过他们的视点来观看故事。

反 角

为了形成戏剧冲突，每个主人公都需要一个对手——反角。在绝大多数情况下，反角是一个坏蛋，一个邪恶的角色，一个试图阻止主人公完成任务的恶棍。但反角并不总是需要被塑造成一个负面人物。反角仅需站在主人公的对立面即可。在《莫扎特》中，主人公是萨列里，反角是莫扎特。与萨列里相比，观众更喜欢莫扎特。在《虐童疑云》中，我们通过主人公阿洛伊修斯·贝维尔修女的视点来观看故事。但她同时也是布兰登·弗林神父的反角，后者不想受到虐待祭坛助手的指控。我们也可以反过来说，弗林神父也是修女贝维尔的反角。在《兵临城下》中，我们看到了主人公反角二重奏的用法：相互竞争的狙击手互为对方的反角。

有时候，反角是试图阻止主人公达成某个目标的人（主要角色或者配角）。在《大白鲨》中，反角是小镇居民；在《捉鬼敢死队》（*Ghostbusters*, 1989）中，反角是鬼；在《海神号》中，反角是相互竞争的幸存者。反角也可能是《毒品网络》中的大毒枭，《撞车》（2004）中的一队警察，或者体育电影中的竞争对手（《光辉岁月》、《十全大补男》[*The*

Replacements, 2000] 或者《挑战星期天》[*Any Given Sunday*, 1999])。

恋爱对象

主人公通常都有一个恋爱对象，他（她）能够增加主人公的品质，也能为故事增光添彩。有时候，恋爱对象帮助主人公实现了转变。有时，恋爱对象也是一个对比性的角色，或者主题性角色。在《搏击俱乐部》中，马拉是一个稳定的角色，她是让讲述者（主人公）尝试的可能和继续下去的勇气；在《美国美人》中，年轻的拉拉队长是一个催化事件角色，她促成莱斯特·伯恩汉姆锻炼，让他试图变得更吸引人，深入思考他究竟想要过什么样的生活，以及克服他的中年危机；在《泰坦尼克号》中，杰克激发露丝打破陈规，拥抱生活；在《加勒比海盗》中，伊丽莎白·斯万是威尔·特纳的主要目标。杰克·斯帕罗利用这一点为自己谋利。

13.2 配 角

主人公不能独自完成自己的故事。他们需要支持他们和反对他们的配角。他们需要有人来听他们倾诉，给他们建议，帮助他们，推动他们，支持他们，培养他们，让他们遭遇困难，或者鼓励他们。

催化角色

催化角色（catalyst character）可以是任何一种角色——主角、配角，甚至是次要角色——他们的功能是制造事件，并迫使主人公采取行动。在《毕业生》中，罗宾逊太太只是一个配角，但她却让整个故事得以发生；在《午夜巴塞罗那》中，胡安·安东尼奥是催化角色，他让女孩坠入爱河，随后又失恋；在《第六感》中，催化角色是一个很次要的配角——射杀马尔科姆·克罗的年轻人；在《跳出我天地》中，舞蹈老师推动了故事的发展。在《大白鲨》中，催化角色是大白鲨。

催化角色可以是不重要的人。在《亡命天涯》中，因为咳嗽而撞了囚车的公车司机是导致事件的催化角色，正因为如此，金布尔逃跑了。给警

探提供线索的次要人物也可以是催化角色，他促成警探走上了截然相反的道路。

有时候，催化角色强迫主人公发生转变。在这种情况下，催化角色可能是和主人公因缘际会的理疗师、父亲或者朋友，也可能是追捕主人公的警察，还可能是宣判绞刑的法官。

几乎每个故事都有催化角色。为了让故事开始运转，并保持故事继续向前，主人公需要获得帮助。在创作催化角色时，让他们充满活力是非常重要的，这样的话，他们才能通过动作（而非对话）来推动故事向前发展。

密友

在戏剧中，我们常能看到密友（confidant），尤其在那些欢快的十八世纪英国喜剧中，女仆通常会成为女主人公倾诉她最隐秘的、最黑暗秘密的对象。我们的女主人公信任她的密友，告诉她自己的爱人、对即将来临的约会的惶恐、她的嫉妒以及她的关切。她和密友一起洒泪，一起放声大笑，为了能依偎在爱人怀中，请求密友帮她出谋划策。

在电影中，密友通常是一个不太有趣的角色。事实并非总是如此，但不幸的是，密友通常被认为是主人公用于倾诉的对象。而这足以让场景显得过于絮叨。

密友常常用来给观众传递信息。结果，密友出现的场景常会深陷泥潭，充斥着解说性的演说，当场景很难用戏剧化的方式呈现时，他们常常被看作是提供信息的机会。

但密友并不需要那么沉闷。把密友想成是主人公当着他们展现真我的人。这是一个值得信赖的角色，有他（她）在场，女主人公可以披头散发，男主人公可以展现自己的脆弱面。密友给主人公提供了哭泣、欢笑或者脆弱的机会，这揭示了主人公的其他维度。

有时候，密友是一个合伙人，甚至是另一个主人公。在《龙虎小霸王》、《断背山》和《光辉岁月》中，主人公互为对方的密友。在《沉默的羔羊》中，汉尼拔·莱克特（除此之外还担负其他功能）是克拉丽丝·史达林的密友，她告诉他自己看到羔羊遭屠杀的场景，以及这一场景对自己产生的影响。

在很多电视剧，比如《办公室》、《火线救援》，以及难以尽数的医疗剧和警匪剧中，即便剧中同伴或同事的主要功能可能是推动故事向前发展，但在必要时，他们也会扮演密友的角色。

有些演员常常扮演密友的角色。比如琼·库萨克，她就常常扮演女性朋友的密友，她有一个温和的肩膀，可供女性伏在上面哭泣，她也随时准备和她们一起大笑，或者和她们一起分享（比如《落跑新娘》、《失恋排行榜》以及《打工女郎》）。

13.3 增加故事维度的角色

如果故事是单线性的，主人公在一两个催化角色的帮助下就达成了目标，那么它很快会让你失去兴趣。在电影中，总有些角色为故事和主人公提供维度。然而，这不意味着这些角色本身充满了层次感，但他们的存在让电影变得多维。

插科打诨的角色

我们都看过几部有插科打诨角色的电影。这个角色的功能是给故事减压，以便让观众获得放松的机会。在《星球大战》中，我们看到了 R2-D2 和 C-3PO 的喜感，他们总是抱怨：“我们玩完了。”我们也从楚巴卡那里收获了欢乐，莉莉娅公主把他唤作“毛茸地毯”。在《天兆》中，梅丽尔·赫斯用幽默的对白缓冲了紧张感。

如果你读过莎士比亚的很多作品，你可能还记得，即便在他最严肃的戏剧中，还是有可以让我们发笑的人。当然，明显的例子是《亨利四世》第一部分和第二部分中的福斯塔夫；在《麦克白》中有一个多嘴的门房；在《罗密欧与朱丽叶》中有一个护士；在《李尔王》中，则有一个傻子。

对比性角色

对比性角色通过其与主人公的差异性，来帮助界定主人公（有时配

角也具有同样的功能)。有时候这种对比通过种族背景的不同来表现:一个高加索警察和北美原住民警察;一个西班牙侦探和非洲裔美国警长;有时候,高个儿角色和矮个儿角色进行对比,或者一惊一乍的极具女性气质的女孩和假小子对比,又或者勇敢和懦弱的角色进行对比。如果故事讲述的是同性恋,那么对比的角色就是异性恋。如果故事讲述的角色很可疑,那么对比的角色就会非常正直(比如《华尔街》里面的卡尔·福克斯)。在扩展故事的深度和质地的同时,对比性角色可以帮助我们更为清楚地看到主人公的细微特征。

有时候对比性角色也是主要角色。两个对比性角色可能是势均力敌的角色。在《断背山》中,恩尼斯·德尔玛和杰克·特威斯特互为对比性角色。虽然他们都受同样欲望的煎熬,但由于他们对自己的爱持有不同看法,所以他们处理情感的方式各不相同;在《福斯特对话尼克松》中,福斯特的公平感、正直感与尼克松模糊不清的道德感相映成趣;在《虐童疑云》中,杰姆斯修女有着慈悲心肠,这和贝维尔修女的僵硬形成了对比。

13.4 主题性角色

四种类型的角色——平衡角色、“心声”角色、编剧视点角色以及观众视点角色——的作用是传达和表现电影的主题。虽然在任何一部电影中都能找到上述的一两种角色,但聚焦于主题的电影可能包含了三四种上述角色,比如《撞车》、《辛瑞那》,或者《人类之子》(*Children of Men*, 2006)。在这些电影中,电影制作人需要传达某些确定无疑的东西。隐藏在电影制作后的推动力并非来自故事或者角色的吸引力,而是来自某种观念的吸引力。

平衡角色

在许多戏剧性很强的故事中,都有一个平衡角色,他是故事的稳定器,确保主题不会被错误传达或者错误解读。如果我们不确定编剧想表达的是

什么，那么我们可以通过这个角色牢牢跟进故事，他让我们知道什么是重要的（也就是编剧试图表达的），他还能对那些不太确定自己方向的角色起到平衡的作用。

在《阳光小美女》中，奥利芙的母亲牢牢确立了故事核心，她让我们知道什么才是最重要的；在《蜘蛛侠》中，平衡角色是彼得·帕克的舅舅；在《狮子王》中，则是辛巴的父亲；在《泰坦尼克号》中，是莫莉·布朗。如果你不太确定电影想要传达的价值观，那么就指望平衡角色。

有些电影需要一个平衡角色，因为它们极易被误读。在那些讲述男同性恋和女同性恋的电影中，需要在同性恋角色和异性恋角色之间达成某种平衡，否则电影就可能被误读为目光过于短浅。在《费城故事》中，妻子起到了平衡的作用。她询问乔看待同性恋的态度。

在那些少数民族扮演很重要负面角色的电影中，有时候需要找到他与正面角色的平衡点。《紫色》饱受批评的原因在于它塑造了一个单维度的男性形象，这让那个黑人男性看起来有点不太平衡。

“心声”角色

有些戏剧化的角色可从不同视点展现主题，这有助于传达复杂的观点、拓宽主题，这些角色就是“心声”角色。在《辛德勒的名单》中，伊萨克·斯特恩是明晰和洞察力的“心声”，他传达了最为清楚的善恶观念。在《虐童疑云》中，杰姆斯修女是同情心的“心声”。在《狮子王》中，木法沙是智慧和真理的“心声”。在《理智与情感》中，埃莉诺是情感的“心声”，而玛丽安则是理智的“心声”。

注意，不要从文学的角度来理解心声。这意味着电影中的“心声”角色不能是多嘴多舌的，刚好相反，他们要通过自己的态度、动作以及——只是偶尔——对白来传达自己的观点。

编剧视点角色

在创作剧本时，编剧总是有自己的视点。绝大多数编剧都有很强的人生观、价值体系以及信仰；通常，他们写作的原因是想把自己的观点和价

值观灌输给世界。很多编剧想通过他们所写的以及他们所讲述的故事来改变世界。

为了确保他们的观点能够清楚地体现于作品中，编剧有时候会运用编剧视点角色。从某种意义上讲，这一角色就是编剧的化身。

观众是否知道编剧视点角色是谁，这并不总是很重要的事情。但如果身为编剧的你想要在剧本中清楚地传达某些东西，那么选择一个你认同的角色——他既可能是主人公，也可能是配角。他通常也是主题性的角色，因为编剧的观点通常是剧本的中心观点。在《朗读者》中，主题性人物（他也可能是编剧视点人物）是洛尔教授，他既聪明，又充满道德感，从而拴住了整个故事；在《福斯特对话尼克松》中，编剧视点角色可能是大卫·福斯特。

有时候，编剧视点角色对故事至关重要。如果你创作的是一个充满争议的故事，或者很复杂的故事，这个故事没有十分明确的对与错，因而需要给观众提供一些帮助，好让他们知道如何思考，以及如何看懂你所提供的信息。

有一次，我对一部与战争和暴力有关的剧情长片进行诊断。编剧似乎采取了暴力是正义和良性的立场。当我质疑他的视点时，问题渐渐变得清楚起来：故事讲述的暴力和他真正相信的暴力不是一回事。我鼓励他彻头彻尾地思考与主题有关的信仰，并把自己的观念灌注到角色的行动中，即使主人公最终的选择显示了某些转换和改变，也在所不惜。结果，为了让主人公展示他一开始就觉得值得展示的视点——暴力不能解决问题——他改变了故事的结尾。他没有把自己的视点变成长篇大论的说教，而是展示了主人公离开了暴力的生活，选择了另一条生活之路。

观众视点角色

有时候，剧本涉及某些非凡的题材，比如超自然现象、外星人、灵媒或者重生。在很多情况下，至少有部分观众会对这些题材产生怀疑。为了让这些主题具有可信性，很重要的一点是选择一个代表观众视点的角色。他可能是一个无神论者，说出了观众一开始就心存疑虑的话。在故事的进行中，角色慢慢地发现了可信的证据，他渐渐发生了改变，观众的疑虑

也会因为这个角色而打消，进而改变自己的态度。这并不必然意味着观众需要相信故事的真实性。但它在观影过程中暂停了观众的怀疑，这样的话，观众就可以认同电影中持怀疑态度的角色，并在故事展开的过程中投入其中。

1987年，莎莉·麦克莱恩的《超级女绑匪》（*Out on a Limb*）被拍成了迷你系列剧。这部电影讲述的是精神觉醒和重获信仰的重生故事。由于很多观众可能并不相信重生这回事，所以在电影中有很多角色展现了不同的观点。不管观众相信什么，总有一个角色能代表他们的观点。观众可以认同那些强烈信仰重生的角色，当然，观众也可以认同那些认为重生是一派胡言的角色。或者，他们也可以因为认同莎莉·麦克莱恩，而改变对重生的态度。

当你需要处理这类要求观众暂停观影疑虑的主题时，尝试创作能够代表绝大多数观众视点的角色。这样的话，无论观众持什么态度，他都会觉得受到了尊重，并认同那些和他们观点相同的角色。

13.5 次要角色

陪衬角色

陪衬角色起陪衬作用，扮演微不足道的角色，他们往往用于证明主人公或者反角的威信、权力和地位。这些角色可能是保镖、秘书、助理、得力帮手或者闺蜜，他们的存在是为了帮助我们了解谁才是电影的大人物。你的剧本需要多少陪衬人物，这取决于主要角色的权力和地位。

绝大多数有权力的人，尤其是暴徒，围绕在他们周围的是几个保镖，一个司机，也有可能是一个助手。但千万小心：如果你添加了过多的陪衬角色，反而会让陪衬角色变得杂乱无章，并因此而失去重点。如果你既需要很多陪衬角色，又担心添加了过多角色，那么你可以创造一个多功能的角色。比如，你可以让保镖身兼密友，或者让闺蜜身兼催化角色的功能，由她来推动故事向前发展。

有时候，需要在众多陪衬角色中有所强调。要做到这一点，你可以

创作一两个辨识度很强的角色，同时，可以让其他陪衬角色既无名无姓、也看不清脸孔，或者混在人群中，成为模糊的背景。可以凸显这一两个具有辨识度的角色，因为他们拥有特殊的形体、与众不同的背景，或者独一无二的特点。如果一个暴徒需要很多随从，以造成无可置疑的权力感的话，他可能需要五到十个大块头的随从，但站在最前面的只需要一两个即可。

在剧本中，一个角色不管承担了多少的功能，他都需要在故事中获得一个位置，并为它作出应有的贡献。阐明角色的功能有助于故事聚焦。它能挽救那些看起来可有可无的角色。它有助于编剧决定删掉哪些角色。通过测试角色的功能，有助于节省那些因为模糊、混乱的场景而浪费的纸张。

13.6 《阳光小美女》中角色的功能

在群戏中，常常很难清楚地知道，到底需要多少角色，以及需要什么样的角色功能。观看《阳光小美女》中的核心角色，然后思考其中的每个角色是否都有存在的理由，以及每个角色是否都为电影贡献了一些重要的东西。

因为这是奥利芙的故事，所以她是主人公。虽然我们也能时不时看到其他角色的故事，但从本质上来讲，这个故事讲述的是奥利芙参加选美比赛的故事。但它也和梦想、渴望、家庭以及爱有关。每个人就这些概念都有自己的看法，不管是积极的还是消极的。

奥利芙是一个有着选美梦想的角色，而这一梦想成为剧本的焦点。在故事结束之际，她学到了更为重要的事情：家庭、第二次失而复得的机会、无条件的爱以及她的个人身份的自我认同。

她的父亲理查德是一个催化角色。当故事需要新的选择、新的推动力，或者注入全新活力时，理查德承担了这一功能。他决定全家人都要去参加选美比赛；他决定偷走爷爷的尸体；当情况看起来满盘皆输时，他决定不要放弃；他决定全家都要上台和奥利芙共舞。理查德也有自己的梦想——

让自己的书获得出版，并开启自己励志演讲的事业。但这个梦想很短暂，尽管他充满了决心，但客观环境看起来不利于他梦想的实现。

爷爷是鼓励和支持的心声。虽然他的智慧不是来自书本，但他却是奥利芙的教练。他帮奥利芙设计了独特的动作，并在理查德出书的事情告吹时鼓励他：“理查德，不管发生了什么，你尽力做了自己的事情，这比绝大多数人曾经做过的都重要……你冒了巨大的风险，这需要胆识，我为你感到骄傲。”爷爷继续着奥利芙的选美梦，但他也有自己的梦想世界——他是一个海洛因吸食者，最后死于吸食过量。

德维恩是一个对比性的角色。当奥利芙投入生活、采取行动，以及追逐自己的梦想时，德维恩却在退缩，他等待着生活主动和他相遇。他有自己的梦想——成为试飞员（专门担任飞机飞行试验任务的飞机驾驶员）——但他并没有主动追逐自己的梦想，只是保持沉默。他不会全心投入任何事情，甚至包括重要的事情，他所希望的是奇迹般的美梦成真。他是和奥利芙截然相反的角色，后者努力追寻自己的梦想。

弗兰克也是一个对比性的角色。他玩儿不转生活，随时准备放弃生命。如此不善于生活，以至于随时准备离开人世。他觉得自己的生活完全倚仗前同性恋男友，但转变后的他认为自己的生活依靠的是家庭和爱。他的行为和德维恩、行事坚决的奥利芙、理查德、谢乐尔形成了对比。

除了奥利芙的母亲谢乐尔之外，家庭中的所有成员都在追逐自己的梦想。谢乐尔是主题性的角色，她代表了无条件的爱。她不放弃任何人——不放弃奥利芙（她还有来年再赛的机会），她不放弃沉默寡言的德维恩，也不放弃丈夫、弟弟，甚至是爷爷的梦想（“亲爱的，爷爷的灵魂正在天堂里聊天，他和上帝在一起，好吗？”）。每个人都获得了爱。虽然谢乐尔没有被塑造成照料家庭的典型母亲，或者多愁善感的母亲，或者完美的母亲（她戒不掉烟瘾，厨艺也不怎么样，一家人常常叫外卖），但她却展现了家庭之爱应该具有的无条件的接纳和包容。如果我们不太确定故事的真正主旨所在，谢乐尔的角色指引着通向主题的道路：梦想很重要，但获胜并不是最重要的事情——爱才是。

13.7 角色功能中存在的问题

有些电影因为角色过多而受到批评。观众可能会不知所措，不能轻松地理解他们。很多宏大的电影都存在这样的问题。虽然宏大的电影需要很多角色，但观众需要知道谁才是最重要的角色，以及这些关键人物为故事提供了什么。所以，编剧在创造大量背景角色时（他们提升电影的质地），必须帮观众保持聚焦。

想一想，在一部电影开头的二十分钟里，你需要知道多少。电影需要介绍角色，你通常需要知道他们的名字，能够快速认出他们，并对他们每个人在电影中承担的功能有个初步印象。

在写作和修改剧本的过程中，创建故事焦点和阐述人物功能是删减、合并以及打磨人物的重中之重。一旦电影进入制片程序，这就变成了选角的问题。

诸如《野战排》、《甘地传》（*Gandhi*, 1982）、《撞车》、《毒品网络》，以及《贫民窟的百万富翁》，这些电影都需要大量角色。背景角色用于创建故事环境，他们常常和主人公针锋相对。通常在选角的时候，这些问题通过角色分配获得了解决。

当的确需要大量角色时，角色的功能有助于快速区分人物，这样我们才能很快认出每个人来。最快记住角色的方法是通过性别和 / 或者人种。影片中的角色代表了很多族裔的话，电影的背景就能得以丰富。这个世界不是所有人都是高加索人、黑人、西班牙人或者亚洲人，编剧需要费点工夫来帮助观众了解人种学，同时帮助导演很快识别出故事中的角色。有时候，编剧会问：“这不是选角导演的工作吗？”不是的。选角导演的工作是按照角色的描述来寻找演员。如果你的角色是“亚裔瘾君子”（《寻堡奇遇》）、“非裔美国律师”（《费城故事》），或者“美国原住民机械工”（《冰血暴》），选角导演会寻找那些符合角色描述的演员。

角色也可以通过体重（《不一样的天空》[*What's Eating Gilbert Grape*, 1993]、《我盛大的同志婚礼》[*I Now Pronounce You Chuck and Larry*, 2007]）、身高或者身体特征（比如纹身或运动的样子——《普通

嫌疑犯》中韦伯尔的跛行）进行区分。

总之，编剧必须关注每个角色对故事有何种贡献。为了将观众带入故事，编剧必须非常快速地让我们知道故事讲述的是什么，在故事中，谁比较重要，以及为什么这么重要。



课后实践

要删减你喜欢的角色，或者对其进行修改，这都是很困难的事情。然而，修改的工作要求你有时候得心狠手辣一些。当你为了阐明角色功能而进行修改时，通常得对你喜欢的角色进行删减或合并。

对自己的剧本进行提问

- 当我开始修改时，我能识别所有角色的主要功能么？我剧本中的每个角色是否都有某个功能？
- 我的主人公是谁？行动是由主人公来推动的么？在故事的高潮部分，主人公是否实现了他的目标？
- 如果我有好几个主人公，每个主人公的戏份都一样持重，还是某一个主人公比其他主人公更重要一些？
- 我的反角是谁？谁反对我的主人公？如果有几个反角，或者好几处不利于主人公的环境，那么哪一个（处）更重要些？反角自始至终都出现在剧本中么？
- 我有一个密友的角色么？如果有，密友的场景是否显得太过啰嗦，我是否找到某种可行的方法——展示而非谈论故事？
- 我是否有好几个角色承担了同样的功能？如果有，我如何对其进行删减、合并？
- 我是否遗漏了某个重要的角色功能？也许我需要另一个催化事件人物，或者由于缺乏主题性人物，观众难于理解故事的主题。
- 我的主人公从配角那里得到帮助了么？他们真正起到了帮助主人公的作用，还是来走过场的？

- 我是否拥有一个传达编剧视点的角色？如果有，我是否让这一角色保持活力、富有戏剧性的同时，又不致过于絮叨？
- 我正在处理的素材是否有被误解的风险？如果有，那么我是否至少加入了一个平衡角色来改善？
- 我的电影有幽默感么？在剧本中，是否有一个角色提供了轻松的场面？我是否运用幽默来减轻紧张感，缓和题材的严肃性，或者给观众带来欢乐？
- 我的故事聚焦在多少角色身上？如果观众需要识别和跟随的角色超过7个，我应该如何删减角色，以便观众可以轻松地跟上故事，以及不同角色的故事线索？
- 我的主人公和反角是否清楚？如果我有几个反角，其中的某一个是否比其他反角更为重要？
- 我的配角是谁？他们对故事有何贡献？如果我有主题性角色的话，我是否赋予他们其他功能，好让他们不仅止于“信息传递”的角色？
- 我有推动行动的催化角色么？如果我有好几个角色承担了同一个功能的话，我是否能够进行角色合并？

练习和思考

（1）由于拥有过多人物，但角色缺乏清晰的功能，很多电影遭致票房的失败。伟大的剧本是干净的、清晰的、易于跟随的。角色都聚精会神地履行着自己的功能，每个角色都有存在的理由。看看那些角色众多的电影。你能够将每个角色弄得一清二楚么？编剧用什么方法来帮助你区分不同的角色？对故事而言，每个角色的功能是什么？每个人都很必要么？角色可否进行合并？

（2）思考一下你看的某部电影中的角色，弄清楚每个角色承担了故事的哪种功能，哪一个角色帮助你理解故事的主题？

（3）看一部你认为算得上伟大的电影。搞清楚所有角色承担的功能。

出版后记

对于初出茅庐的编剧来说,修改剧本是他们所面临的第一道难关。剧本写完之后,被制片人退回反复修改,这是几乎每一位新人编剧都逃脱不了的命运。其实最痛苦的倒不是修改剧本的行为本身;真正令人痛苦的是不知从何改起。“人物形象过于单薄”“情节不吸引人”“设定缺乏新意”……制片人在更多情况下是提供一个笼统、含混、带有极强主观色彩的意见,提供具体修改建议则少之又少。许多踌躇满志的新人编剧正是在这一道关口上被消磨掉斗志,开始打退堂鼓。即使那些有过创作经验的编剧,也为此头痛不已。

那么,如何才能避免上述情况发生呢?有没有解决这一问题的秘诀呢?答案是肯定的。

本书的作者琳达·西格在好莱坞常年担任编剧顾问,同时开设多年的编剧培训课,指导帮助过的电影人不计其数,深知新人编剧的困境和短板。鉴于此,她专门撰写了这本剧本创作与修改指南,旨在帮助那些不知如何修改剧本的编剧们找到问题所在,突破自己的创作瓶颈。对于深受剧本修改之苦的编剧们而言,本书无疑是黑暗中的一道亮光。

琳达·西格著述颇丰,先后出版过八部剧作类书籍,几乎每一部都位列剧作类图书排行榜榜首。《编剧“点金术”》即是她多年教学经验的总结,堪称她剧作理论的精华,书中列举的电影案例要么是近年来的口碑佳作,要么是名留影史的经典之作,总之都比较偏向大众口味,方便读者参照借鉴。

全书共分十四章,从最初的创意收集,到场景设置,再到角色塑造,初学者最常见的错误和困境都在书中一一指出,并悉心传授各种解决手法。对初次创作剧本的编剧来说,本书可以帮助你绕开许多剧作陷阱,少走弯路;对于那些正在痛苦修改剧本而没有思路的编剧而言,本书提供的一些手法能够让你豁然开朗,找到突破瓶颈的思路;即使你没有灵光乍现,至少可以让你明白问题的症结所在。

琳达·西格行文不拘一格,又有许多原创词汇,这给翻译和编辑工作带来许多困难。编辑部在尊重原文意思的基础上,参考了许多翻译工具书,尽量让译文通俗易懂。以期为读者奉献最佳的译文。

“电影学院”此前曾出版了《21天搞定电影剧本》、《你的剧本逊毙了》、《编剧:步步为营》、《编剧的策略》等多种剧作指导类图书。本书独辟蹊径,从剧本改编的角度传授剧本写作技巧,使得这套丛书更为丰富和多元。

服务热线:133-6631-2326 188-1142-1266

服务信箱:reader@hinabook.com

“电影学院”编辑部
拍电影网(www.pmovie.com)
后浪出版公司
2015年1月



后浪电影学院丛书

电影学院 001. 拍电影：现代影像制作教程（插图第6版）

（美）琳恩·格罗斯 拉里·沃德 著 廖滢苍 凌大发 译 焦雄屏 推荐 定价：45.00

电影学院 002. 认识电影（插图第11版）

（美）路易斯·贾内梯 著 焦雄屏 译 定价：68.00

电影学院 002-02. 认识电影（影印第12版）

（美）路易斯·贾内梯 著 定价：88.00

电影学院 002-03. 认识电影（插图第12版）

（美）路易斯·贾内梯 著 估价：68.00

电影学院 003. 电影艺术：形式与风格（插图第6版）

（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 定价：78.00

电影学院 003-02. 电影艺术（影印第8版）

（美）大卫·波德维尔 克里斯汀·汤普森 著 定价：88.00

电影学院 004. 如何写影评（插图第6版）

（美）蒂莫西·科里根 著 陆绍阳 翻译策划 宋美凤 译 李迅 审订 定价：25.00

电影学院 004-02. 如何写影评（插图修订第8版）

（美）蒂莫西·科里根 著 陆绍阳 翻译策划 宋美凤 刘曦 译 李迅 审订 定价：29.80

电影学院 005. 电影史：理论与实践（插图修订版）

（美）罗伯特·艾伦 道格拉斯·戈梅里 著 李迅 译 定价：36.00

电影学院 006. 电影镜头设计：从构思到银幕（插图第2版）

（美）史蒂文·卡茨 著 井迎兆 王旭烽 译 梁明 宁浩 推荐 定价：49.80

电影学院 007. 镜头在说话（插图版）

梁明 李力 著 张会军 推荐 定价：39.80

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

孙健三 编著 定价：80.00

电影学院 009. 21天搞定电影剧本

（美）维基·金 著 周舟 译 定价：22.80

电影学院 010. 开拍之前：故事板的艺术（插图第2版）

（美）约翰·哈特 著 梁明 宋丽琛 译 金依萌 李仁港 推荐 定价：36.00

电影学院 011. 编剧：步步为营（重订本）

（美）温迪·简·汉森 著 郝哲 柳青 译 定价：22.80

电影学院 012. 场面调度：影像的运动（插图第2版）

（美）史蒂文·卡茨 著 陈阳 译 定价：49.80

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

电影学院 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



后浪出版咨询（北京）有限责任公司

POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) CO., LTD.

www.hina book.com

电影学院 017. 艺术光晕中的电影

(美) 达德利·安德鲁 著 徐怀静 译 定价: 26.00

电影学院 018. 你的剧本逊毙了! 100 个化腐朽为神奇的对策

(美) 威廉·M·埃克斯 著 周舟 译 定价: 36.00

电影学院 019. 电影制片人融资指南

(美) 露易丝·利维森 著 曹怡平 译 定价: 29.80

电影学院 020. 编剧的核心技巧

(美) 尼尔·D·希克斯 著 曹怡平 译 定价: 22.80

电影学院 021. 电影理论读本

杨远婴 编 定价: 80.00

电影学院 022. 电影编剧创作指南(修订版)

(美) 悉德·菲尔德 著 魏枫 译 定价: 36.00

电影学院 023. 世界电影史(影印第2版)

(美) 大卫·波德维尔 克里斯汀·汤普森 著 定价: 128.00

电影学院 024. 电影剧作问题攻略

(美) 悉德·菲尔德 著 钟大丰、鲍玉珩 译 定价: 35.00

电影学院 025. 闪回: 电影简史(插图第6版)

(美) 路易斯·贾内梯 著 焦雄屏 译 定价: 68.00

电影学院 026. 电影剧本写作基础(修订版)

(美) 悉德·菲尔德 著 钟大丰、鲍玉珩 译 定价: 35.00

悉德·菲尔德经典剧作教程

(美) 悉德·菲尔德 著 钟大丰、鲍玉珩、魏枫 译 定价: 106.00

电影学院 027. 以眼说话: 影像视觉原理及应用(插图第2版)

(美) 布鲁斯·布洛克 著 汪弋岚 译 定价: 68.00

电影学院 028. 功夫片的秘密: 动作导演艺术(修订版)

张力 著 康戈武 徐小明 元彬 作序 定价: 49.80

电影学院 029. 眨眼之间: 电影剪辑的奥秘(第2版)

(美) 沃尔特·默奇 著 夏彤 译 弗朗西斯·科波拉 周新霞 作序推荐 定价: 19.80

电影学院 030. 看电影的艺术(影印第7版)

(美) 约瑟夫·M·博格斯 丹尼斯·W·皮特里 著 定价: 60.00

电影学院 031. 影视技术基础(插图修订第3版)

李念芦 主编 李铭、王春水、朱梁 编著 定价: 68.00

电影学院 032. 音效圣经: 好莱坞音效创作及录制技巧(插图版)

(美) 里克·维尔斯 著 王旭峰 徐晶晶 孙畅 译 定价: 39.80

电影学院 033. 电影摄影照明技巧教程(插图版)

何清 著 张会军 作序推荐 定价: 128.00

电影学院 034. 看电影的门道(插图第2版)

(美) 吉姆·派珀 著 曹怡平 译 定价: 36.00

电影学院 035. 中国新闻纪录电影史

高维进 著 崔永元 荒煤 陈播 钟大年 高峰 单万里 推荐 定价: 42.00

电影学院 036. 致青年电影人的信

(美) 霍华德·苏伯 著 赵晶 译 定价: 25.00

电影学院 037. 电影语言的语法(插图修订版)

(乌拉圭) 丹尼艾尔·阿里洪 著 陈国铎 黎锡 等译 周传基 审校 张艺谋 推荐 定价: 49.80



后浪出版咨询(北京)有限责任公司

POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) CO., LTD.

www.hina book.com

电影学院 038. 编剧的艺术

(美) 拉约什·埃格里 著 高远 译 芦苇 推荐 定价: 35.00

电影学院 039. 看不见的剪辑(插图版)

(美) 鲍比·奥斯廷 著 张晓元 丁舟洋 译 定价: 38.00

电影学院 040. 超越套路的剧作法

(美) 肯·丹西格 著 易智言 等译 定价: 32.00

电影学院 041. 电影特技教程(插图修订第2版)

屠明非 著 定价: 168.00

电影学院 042. 故事的道德前提: 怎样掌控电影口碑与票房

(美) 斯坦利·D·威廉斯 著 何珊珊 译 定价: 29.80

电影学院 043. 镜头的语法(插图第2版)

(英) 罗伊·汤普森 (美) 克里斯托弗·J·鲍恩 著 李蕊 译 定价: 29.80

电影学院 044. 电影照明器材与操作(插图版·附赠DVD)

蔡全永 著 定价: 80.00

电影学院 045. 经典电影理论导论

(美) 达德利·安德鲁 著 李伟峰 译 定价: 35.00

电影学院 046. 视频技术基础(插图版)

孙略 著 定价: 35.00

电影学院 047. 电影研究导论(插图第4版)

(英) 吉尔·内尔姆斯 主编 李小刚 译 定价: 88.00

电影学院 048. 尊重表演艺术(修订版)

(美) 乌塔·哈根 哈斯克尔·弗兰克尔 著 胡因梦 译 李安 赖声川 田沁鑫 史航 推荐 定价: 32.00

电影学院 049. 纪录片创作六讲(插图版)

王竞 著 定价: 29.80

电影学院 050. 导演的摄影课(插图版)

(美) 杰奎琳·弗洛斯特 著 巩如梅 等译 定价: 60.00

电影学院 051. 微电影剧作教程

刘纯羽 著 刘一兵 审订 定价: 29.80

电影学院 052. 外国电影批评文选

杨远婴 徐建生 主编 定价: 88.00

电影学院 053. 导演创作完全手册(插图第4版)

(美) 迈克尔·拉毕格 著 唐培林 译 定价: 88.00

电影学院 054. 演技教程

傅柏忻 著 鲍国安、夏淳、高长德 作序推荐 定价: 60.00

电影学院 055. 视效合成初级教程(插图第2版)

(美) 史蒂夫·赖特 著 李念芦 柳思忆 译 定价: 88.00

电影学院 056. 视效合成进阶教程(插图第3版)

(美) 史蒂夫·赖特 著 李铭 译 定价: 128.00

电影学院 057. 好莱坞模式: 美国电影产业研究

陈焱 著 张会军 周铁东 作序推荐 定价: 42.00

电影学院 058. 电影叙事学研究

刘云舟 著 皮埃尔·索尔兰 作序推荐 定价: 39.80

电影学院 059. 编剧心理学

(美) 威廉·尹迪克 著 井迎兆 译 定价: 38.00



电影学院 060. 视听：幻觉的构建（第3版）

（法）米歇尔·希翁 著 黄英侠 译 沃尔特·默奇 作序推荐 定价：36.00

电影学院 061. 电影特技模型制作

聂春辉 田智元 著 定价：58.00

电影学院 062. 表演的艺术

（美）斯特拉·阿德勒 著 霍华德·基塞 编辑整理 李浩 译 马龙·白兰度 作序推荐 定价：39.80

电影学院 063. 剪辑的语法（插图第2版）

（英）罗伊·汤普森 （美）克里斯托弗·J·鲍恩 著 梁丽华 罗振宁 译 定价：29.80

电影学院 064. 导演思维

（美）肯·丹西格 著 吉晓倩 译 定价：39.80

电影学院 065. 编剧的策略

（美）亚历克斯·爱泼斯坦 著 贾志杰 季英凡 译 定价：38.00

电影学院 066. 短片的法则

（美）金·阿德尔曼 著 叶俊策 王婷婷 译 定价：35.00

电影学院 067. 电影学导论（第3版）

陈晓云 著 定价：45.00

电影学院 068. 民族志纪录片创作

朱靖江 编著 定价：36.00

电影学院 069. 剧本结构设计

（美）丹·奥班农 著 高远 译 定价：32.00

电影学院 070. 创意制片完全手册：从项目策划到营销发行

（美）莫琳·A·瑞安 著 马瑞青 译 定价：60.00

电影学院 071. 剪辑之道：对话沃尔特·默奇

（加）迈克尔·翁达杰 著 夏彤 译 定价：45.00

电影学院 072. 我是怎样拍电影的

（日）山田洋次 著 蒋晓松 张海明 译 定价：29.80

电影学院 073. 编剧点金术：剧本写作与修改指南（第3版）

（美）琳达·西格 著 曹怡平 译 定价：35.00

电影学院 074. 影视预算手册（影印第5版）

（美）迪克·西蒙 著 定价：68.00

电影学院 075. 不要给我讲故事，我需要的是人物：认识好莱坞导演罗伯特·奥特曼

彭小莲 著 曹怡平 译 定价：29.80



丛书外书目

数字时代的电影摄影

穆德远 主编 梁丽华 副主编 定价：42.00

你的，大大的坏：远离标准答案的影评

周黎明 著 贾樟柯 推荐 定价：28.00

视觉原理：影视影像创作与欣赏规律的探究

李铭 著 定价：88.00

刀与星辰：徐皓峰影评集

徐皓峰 著 定价：29.80

我们需要怎样的电影：上海国际电影节论坛对话录

唐丽华 主编 沈旸 执行主编 定价：38.00

烈爱：伊丽莎白·泰勒与理查德·伯顿的世纪婚姻

（美）萨姆·卡什纳 南希·勋伯格 著 檀秋文 译 定价：49.80

光色留影：当代电影照明创作实录（插图版）

何清 编著 定价：99.80

我们需要怎样的电影：上海国际电影节论坛对话录（第2辑）

唐丽君 主编 沈旸 执行主编 定价：49.80

中西风马牛（修订版）

启之（吴迪） 著 微尘 供图 定价：39.80

白鹿原：芦苇电影剧本

芦苇 著 定价：45.00

少年派的奇幻漂流：一部电影的诞生

（美）让·克里斯托弗·卡斯泰利 著 雷丹雯 范亚辉 译 李安 扬·马特尔 作序推荐 定价：68.00

雷·哈里豪森的电影概念艺术

（美）雷·哈里豪森 托尼·道尔顿 著 徐辰 译 定价：168.00

数字电影的技术与理论

朱梁 主编 朱宏宣 副主编 定价：49.80

电影技术的历史与理论

陈军 主编 常乐 副主编 定价：49.80

清晨5点的第五大道：赫本、蒂凡尼的早餐和现代女性的黎明

（美）山姆·沃森 著 汪忆岚 译 定价：38.00

狼图腾：视觉设计与叙事语言

全荣哲 著 定价：128.00

迪士尼的艺术：从米老鼠到魔幻王国

（美）克里斯托弗·芬奇 著 彭静宜 译 定价：398.00



后浪出版咨询（北京）有限责任公司

POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) CO., LTD.

www.hina book.com

朗·霍华德最推崇的资深剧本顾问 风靡好莱坞三十年的经典剧作指南

如果你初出茅庐，本书将会帮你提升技巧，讲出曲折动人的故事
如果你是个老手，它将帮你熟练地掌握那些依靠直觉习得的技能
如果你正深陷剧本修改之苦，它将帮你让故事柳暗花明

我发现《编剧“点金术”》太有用了，尤其是关于剧本核心问题和创造场景段落的章节。自从《阿波罗13号》时起，我就一直按照书中的观念来拍电影。

——朗·霍华德，《阿波罗13号》《美丽心灵》《达·芬奇密码》导演

《编剧“点金术”》不仅能帮你理解写出卓越作品的惯用技巧，它还会帮你掌握这些技巧、打破惯例，并强迫你对自己提出富有挑战的问题——没有这一自我磨砺的过程，剧本就会迷失方向。对有抱负的编剧以及职业老手而言，这是一本必读的书。

——波比·莫雷斯科，奥斯卡最佳原创剧本《撞车》联合编剧

琳达的书对我的帮助非常之大。所有有抱负、正在从事编剧工作的人都应该研究她在书中关于剧本结构、人物发展的论述。

——斯图尔特·贝亚蒂耶，《借刀杀人》编剧、《加勒比海盗》联合编剧

陈列建议：电影、艺术教材、大众读物

ISBN 978-7-5502-1620-4



9 787550 216204 >

后浪微信：hinabook



拍电影网

www.pmovie.com



后浪出版咨询（北京）有限责任公司
EAST WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) CO., LTD.
www.hinabook.com

ISBN 978-7-5502-1620-4

定价：35.00元