

编剧的艺术

◎ 蹇河沿 著

云南大学出版社

戏剧学

编剧的艺术

◎ 蹇河沿 著

戏剧艺术

云南大学出版社

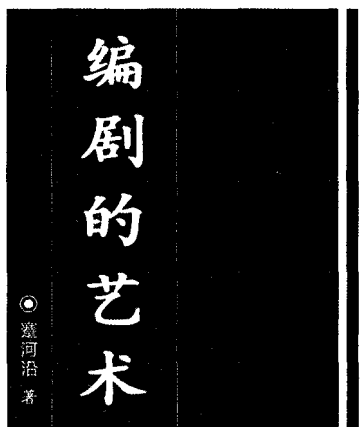
图书在版编目(CIP)数据

编剧的艺术/蹇河沿著. —昆明: 云南大学出版社,
2009


ISBN 978-7-81112-991-5

I. 编… II. 蹇 III. 戏剧—编剧 IV. 1053

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第235456号



策划编辑: 柴 伟
责任编辑: 柴 伟 李 平
封面设计: 卢 斌

出版发行:  云南大学出版社

印 装: 昆明美林彩印包装有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 21.25

字 数: 346千

版 次: 2010年2月第1版

印 次: 2010年2月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-81112-991-5

定 价: 50.00元

地址: 云南省昆明市一二一大街182号云南大学英华园(邮编: 650091)

发行电话: (0871) 5033244 5031071

网址: <http://www.ynup.com> E-mail: market@ynup.com

2000年9月，历史将我推到了云南艺术学院院长的位置上。

深感责任重大的我，首先想到的事情是：一所边疆综合艺术院校的生存状态与发展可能是什么。如何不辜负上级组织和广大教职工的厚望，在自己的任期里达到新的发展高度，获得新的办学收成。

在我上任前一年，1999年，我们刚刚开展过一次活动，就是云南艺术学院的建设发展40周年校庆。那一次活动给我留下了悠长的思索：云南艺术学院在历届领导班子努力、一代又一代教职工奋斗和学生们的热情簇拥下走过了40年的艰辛道路，取得了桃李满天下的巨大成就，为今后的发展创造了一个历史高度和前进起点。在此基础上百尺竿头，更进一步，就成为新班子新生代的历史任务。在总结经验，盘点家当，为成绩骄傲的同时，我们面临的问题是：本科教育办学有较长历史，但没有研究生教育层次；实践型队伍创作能力强，但理论成果少；历史的错综与道路的曲折，体现在校园建筑的犬牙交错状态与后院因为缺少投资而闲置荒芜的情况当中；规模小、社会影响力不够而被提议“合并”的悬剑仍在项上……硬件建设与软件建设的迫切性，成为新里程途中首先遇到的关隘。

勒紧裤带，创造条件建设校园。我们设法获得政府的支持，废除了穿过校园、将校园一分为三的不合理的城市规划道路，从而获得了校园被占用的近20亩土地；建成了美观、现代、受人交口称赞的12 000平方米的四号教学楼；购买了后门外4 300余平方米的楼房成为五号教学楼；购买了紧邻校园的

倒闭工厂的20亩土地，拓宽了校园空间；建设起了13 000平方米的现代化学生公寓留学生楼和完成了虽然不豪华但是在云南省属最高专业水准的12 000多平方米的展演中心——剧场、展厅、藏画室、陈列室。极大地满足了教学发展的需要，扩大了办学规模，后来顺利通过了2004年的教育部的本科教育水平评估，获得了“良好”的等级。

但是，这个等级绝对不仅仅靠这些办学条件的创造，更重要的因素，来自教学、研究、创作展演鼎足而三、齐头并进的发展成果。认识到这些，并在常态工作中变为现实，实在是教师艺术家们、同事们殚精竭虑思考云南艺术学院的生存和发展问题时凝聚起来的群体智慧和在实践过程中付出的共同努力。

我们明确云南艺术学院教学、研究、创作展演三位一体的人才培养模式；建立基点（核心课程）、热点（新学科新领域课程）、特点（传统优势和地域资源课程）的课程结构体系；强调地处边疆、便于与民间艺术互动、与地方经济、文化建设结合的发展立足点；突出教学中的实习、实训、实践、实战、实用环节借以增强云南艺术学院学生动手能力，成为办学亮点；探索云南艺术学院依托地区资源和政府支持能够长足发展、具有不可替代性意义和寓个性价值于共性原则的教学体系；我们开始凝练大舞台（戏剧、舞蹈、音乐）、大美术（国画、油画、版画、壁画、雕塑、公共艺术、视觉传达、平面广告、环境艺术、室内装潢、产品包装……）、多媒体（电影摄影、电视摄影、录音剪辑、电脑辅助设计、广播电视编导与制作、动画绘画、动画制作、摄影广告、电视广告、网络设计）和新交叉（艺术生产与管理、艺术经纪人、艺术法规、民族艺术与人类学、教育与戏剧）4个学科大类，将综合艺术院校的综合优势、交叉能力发挥到最大。在明确的思路被教学单位贯彻和被艺术教育家、学者们掌握的情况下，成绩巨大。云南艺术学院的学术能力、学科建设能力、专业建设能力和课程设置能力，有了巨大的发展和长足的进步。有了戏剧学、音乐学、美术学、设计艺术学、舞蹈学和艺术学6个硕士学位授权点；有戏剧学、音乐学、美术学3个已经建成挂牌的云南省级重点学科和艺术学1个在建的省级重点学科；有戏剧（影视）文学、和声、绘画3个省级重点专业，有“戏剧概论”、“视听语言”、“作曲”、“图形创意”4门省级精品课程；有了被国家权威机构组织5 500余名专家认真“定性”评审、在学术影响力、社会贡献率的9项指标“定量”衡量后、从24 300余份期刊中筛选出来、最后认定的“全国中文核心期刊（艺术类）”

的《云南艺术学院学报》作为学术高地与交流平台与国际国内风云对接的窗口；有全省“艺术类师资培训基地”的重托；成为云南省博士学位授权单位、授权点建设单位……硕士点、艺术硕士点、教师硕士课程教育点、艺术本科教育、艺术专科教育、艺术高等职业教育、留学生教育，云南艺术学院的办学，已经逐渐进入了教学、研究、创作展演的良性循环。

我们正在由传统的教学型走向教学研究型大学，而创作展演，是检验教学研究和服社会、贡献文化产品的关键。

我们的转型发展中，研究平台的建设和锻炼队伍的措施，就显得十分重要。通过研究项目和创作项目来锻炼队伍，检验研究成果，经验证明是一种良好的方法。

2001年8月，我们组织出版了云南艺术学院重点学科丛书第一、第二辑共20本，主要分布在戏剧学、美术学和音乐学3个学科，还有艺术学。8年过去，除了不断支持特色教材丛书和精品课程丛书的出版之外，学院各个教学单位和研究单位，也不断支持教职工出版研究和教学成果。我始终认为，一个学校的办学传统和办学成果，一定要有物化形式来承载，否则，在人事代谢、岁月沧桑之后，一所有历史的学校，它的办学成败、优劣、特色和常态，都将会随风而逝，将会成为一种不确定的民间传说。我们积极推动的云南艺术学院特色教材丛书、云南艺术学院精品课程丛书和云南艺术学院重点学科丛书就是重要的物化形式。加上其他不同形式的出版物、制度化的规章制度等等，都成为云南艺术学院办学历史的承载平台，同时会成为学校发展的现实推进器。教材建设、课程建设、专业建设和重点学科丛书建设，就是实实在在的办学核心内容，通过这些建设使师资队伍的建设有了看得见、摸得着的一些措施、手段和重要检验标准。应该说，成效是显著的。把恒常的工作和持续的努力回顾一下，来路的景点集中起来观察，成果丰硕。而且，学科建设的成果扩大到了设计艺术学、电影电视学，舞蹈学，艺术学。不但是艺术史、艺术理论、艺术欣赏、艺术家研究，而且，对艺术人类学、艺术教育领域研究也有重要收获。尤其是艺术教育学内容的艺术教育政策、艺术教育规律、艺术发展生态等等的研究，在艺术教育被“艺术考生热潮”推动着迅猛发展、办艺术教育成为办学热点的时候，显得具有强烈的现实针对性。8年前，我在为重点学科丛书写序的时候，书写的是《必要的基石》，讲述的是学术“兴校、强校、名校”的道理；今天，怀着喜悦的心情，打量我

们在学术基石上有了长足发展的教学单位、学科点和专业，抚摸坚实的学术基石上沃土沛然的杏坛，阅读教师们捧献出的杏坛执鞭生涯中产生的研究成果，就像是在欣赏艺术教育的杏坛中争奇斗艳的花朵，芬芳扑面，清新怡人。

身在杏坛27年，如果算上自己念师范中文系的4年岁月，就是31年。从未离开教学岗位和研究领域的我，在与同行探讨教学、交换心得的过程中，自信懂得教师、职工和艺术教育家们的情感方式和情感内容，深知他们的喜怒哀乐，深知耕耘在园里的教师们那琐屑的辛苦与平凡的伟大，深知杏坛中人那份苦口婆心的后面有多少“三更灯火五更鸡”的自我激励、自我要求、自我敦促的修为。我要在云南艺术学院新的重点学科丛书（第三、四、五辑）出版之际，向云南艺术学院的辛勤园丁鞠躬致敬，感谢他们对云南艺术学院党委和行政一代又一代的领导班子的支持和信任，感谢他们在我学习教育管理、办学育才的这9年中用认真教学、热情创造和潜心研究的实际行动对我的认同和帮衬。

阳春三月，花艳南疆。常言：杏花，春雨，江南。但是，我熟悉的是南疆，不是江南。也曾江南看花，花繁春深；更多南疆踏春，春深如海。南疆花香拂面的时候，我往往油然而生一番比较的心思：较之江南的杏花，亭台楼阁，柳丝烟雨，令人生怜；南疆的杏花顶骄阳、远好雨、亭亭于高山野坝，却别有一种倔强的热烈、艳丽的天然，使人生慕。

云南艺术学院的艺术教育家们，就是南疆的杏花了。在繁忙教学工作、管理、服务的间隙，在重要的社会资源分配的末梢和幸运青眼顾盼的盲点，他们的顽强坚持和奋力拼搏，往往比生活在占尽天时地利的中心城市的教育家、艺术学者们付出的多得多。而且，获得的艺术影响和社会名声，还远不如后者。正因为如此，他们是可敬的、为数更多的一群人。中国大地上，更为广阔的艺术空间里，春光由他们铺就的。

正逢云南艺术学院建校50周年的日子，出版重点学科丛书意义特殊。杏坛拈花，不敢微笑，只有回顾的记忆和瞻望的沉思。因为，我不是智者，我只是杏坛执鞭的一个劳作者，和作者们一样。

是为序。

吴 戈

2009年仲春于昆明麻园

前 言

这是一本主要面对戏剧影视初学者的书，也可以成为从事编剧理论研究人员参考书。该书在编剧理论和技巧方面对前人的理论进行了梳理，提出了自己的观点和看法，理论和技巧两面兼顾。

需要说明的是，这本书与其他讲编剧理论的书不太一样。

其一，此书所举的作品范例仅限于莎士比亚、曹禺、老舍等一些剧作家的部分作品。这是因为，在笔者见过的众多有关编剧理论的书中，作者所举的范例虽广，但很多作品范例对于读者是很陌生的，这不利于读者对范例有更深入的体味和认知。实际上，真正优秀的剧本在创作的大多方面都是比较成熟的，在编剧处理的许多方面皆可以成为学习者的范例。既然如此，何不将例子集中再集中，这样更利于学习者熟悉接受。所以笔者认为，一本面对初学者，讲编剧普遍规律的书，选择大家最为熟悉的几个剧作家的几个典型剧作，可能更为合适和简便。

其二，这本书论述占了绝大部分，例子举得很少，而所举的例子也没有像其他类似著作那样原原本本抄录到书中。这是因为，一是书中所举之例绝大多数应该是读者烂熟于胸的剧作，没有太多必要在此重述；二是从节约篇幅的角度来考虑，书中要论述的问题太多，如果再加上大量的剧本摘取，自然会增加文章的篇幅和读者阅读的难度以及购买的负担。

其三，这本书是由讲授讲义和讲课录音最后修订整理而成的，因此书中一些地方可能残留了讲课的痕迹，希望读者能够接受。

书无语，人有缘，若遇见了，便请你翻翻。

目
录

杏坛拈花 (总序)吴 戈 001
前 言001
第一章 编剧在戏剧艺术中的地位和意义001
第一节 编剧与编剧理论002
一、什么是编剧理论002
二、从戏剧发生看编剧的作用以及历史的演变005
第二节 作为艺术创作者的编剧013
一、什么是艺术创作者013
二、艺术创作的两种原则019
三、艺术创作者的目的与追寻021
四、创作者的价值与责任023
第二章 编剧创作与戏剧本性025
第一节 戏剧本性的历史解说027
一、冲突论027
二、激变论 (危机论)029
三、悬念论031
四、情境论032
五、行动论 (动作论)037
第二节 我们对戏剧特性的认识041
一、戏剧“行动”和“一个”中心行动043
二、“行动”与“反行动”046

三、“行动”与“反行动”之间的缠绕、冲突，以及其间的特殊状态	047
四、“行动”与“反行动”共同遭遇的行动环境——戏剧情境，以及情境的特殊状态——情势	047
五、戏剧行动的发展及悬念的重要性	049
第三节 人物行动的驱动力及其主要阻碍因素	051
一、人物行动的驱动力	051
二、人物行动所遭遇的缠绕、阻碍、压迫力量之一——自然力量	054
三、人物行动所遭遇的缠绕、阻碍、压迫力量之二——神秘力量	056
四、人物行动所遭遇的缠绕、阻碍、压迫力量之三——社会力量	058
五、人物行动所遭遇的缠绕、阻碍、压迫力量之四——我们自己	061
第三章 选材与构思	067
第一节 选材	068
一、题材和素材	068
二、题材的分类	070
三、选材应该注意的问题	071
四、题材决定论的错误	073
五、小说题材与戏剧题材的大致区分	075
六、如何处理材料	079
第二节 构思	085
一、构思前的准备	085
二、写作状态的培养	088
三、构思应该遵守的原则	091
第三节 构思的起点	096
一、从故事入手	096
二、从人物入手	099
三、从细节或场面入手	101
四、从主题思想、主体意蕴入手	102

第四章 主题思想与主体意蕴	105
第一节 如何理解主题思想和主体意蕴	106
一、什么是主体意蕴	106
二、作家、作品和艺术接受者的关系	107
三、对主题思想的几种错误理解	110
四、艺术创作者几种错误的定位	113
第二节 主体意蕴的重要来源	115
一、主体意蕴是作家主观意识能动的体现	115
二、主体意蕴来源于作家所选择的那个题材本身所提供给我们的原始信息	121
三、主体意蕴来源于观众对作品系统开发出来的无穷意蕴	122
第三节 主体意蕴在作品创作中的作用	123
一、主体意蕴在作品创作中的第一个作用：连接情节事件、组织结构	123
二、主体意蕴在作品创作中的第二个作用：与人物塑造的紧密关系	124
第四节 主体意蕴的呈现状态	126
第五节 主体意蕴的大体类型	128
一、对现实社会问题的思考	128
二、借重历史来演说今天的时代新意	130
三、对人类本性问题的探讨	131
四、对人事、人情、人性的展现和探寻	131
五、对人类最重要、最本质的终极问题的思考	134
第五章 情节与结构	137
第一节 如何理解情节与结构	138
一、什么叫情节结构	138
二、如何理解结构	140
第二节 对戏剧结构的要求	142
一、传统的戏剧结构观念	142
二、对戏剧结构的要求	144

三、戏剧结构的节奏安排与技巧	153
四、戏剧结构中所遵循的逻辑规律	156
第三节 结构的分类	159
一、传统的戏剧结构分类方法	159
二、对戏剧结构的分类	166
第四节 如何结构剧本	171
一、结构剧本的总体原则	171
二、不同结构应该注意的具体问题	179
第六章 对戏剧结构的阶段性分析	183
第一节 开场、开端与说明	184
一、开场与说明	184
二、“说明”应注意的问题	186
三、开场和开端	186
四、开端的重要性和困难性	188
第二节 行动的上升与全面发展	191
一、行动的上升	191
二、行动的全面发展	192
第三节 行动全面发展中的重要戏剧手段	198
一、突 转	198
二、危机与危机的解决	199
三、发 现	201
四、苦难的重要性	204
第四节 高潮和结局	206
一、如何理解高潮	206
二、对戏剧高潮的理解	208
三、如何制造高潮	210
四、结 局	212

第七章 人物和人物关系	215
第一节 如何塑造人物	216
一、人物在戏剧创作中的意义	216
二、塑造人物的基本手段	218
三、人物特殊命运展现的重要性	222
四、人物的性格、动作和语言	224
五、人物的多层面和多阶段的塑造	226
六、对人物的全方面的展现和塑造	228
七、人物塑造的个性原则和普遍原则	230
八、注意建立人物与观众的心理联系	232
第二节 人物关系对塑造人物的重要性	236
一、什么是人物关系	236
二、人物关系网	237
三、善于制造人物关系中的多重因素和对立因素	238
四、人物关系的发展变化	239
五、最具体的关系才是最具表现力的关系	241
六、关系与关系的相互作用与互动	242
七、主要人物和次要人物的关系	243
八、人物的安排和搭配	244
第八章 冲突与悬念	247
第一节 戏剧冲突	248
一、戏剧冲突在戏剧中应该具有的地位	248
二、戏剧创作中一些简单化、概念化的冲突模式	249
三、对戏剧冲突的认识	251
四、怎样描写戏剧的冲突	253
五、冲突的发展形式	256
第二节 戏剧悬念	258
一、什么是戏剧悬念	258
二、从戏剧的本质看戏剧悬念	260
三、如何制造悬念引起观众期待	262

四、对悬念的要求	266
五、引起悬念的各个方面和各种手段	268
六、悬念的构成和观众的满足	271
第九章 场面和语言	273
第一节 戏剧场面	274
一、什么是戏剧场面	274
二、场面与戏剧性	275
三、场面的有机连接和拓展	277
四、明场和暗场	280
五、必需场面	284
六、抒情场面与意境	290
第二节 戏剧语言	295
一、戏剧语言的分类	295
二、语言和动作的关系	297
三、人物语言的功能	299
四、戏剧人物语言的特性	302
第十章 戏剧编剧与电影编剧	307
第一节 戏剧编剧与电影编剧概说	308
第二节 戏剧编剧与电影编剧的差异	310
一、记录与呈现	310
二、时间与空间	312
三、假定性和真实性	315
四、场面与镜头	317
五、舞台表现与镜头表现	319
六、电影的纪实性和魔幻性	323
后 记	325

第一章

编剧在戏剧艺术中的地位和意义

第一节 编剧与编剧理论

一、什么是编剧理论

编剧，我们这里首先指的是戏剧文学剧本的创作活动。电影文学剧本创作、电视剧本创作也属于编剧范畴，但从某种意义上来说，电影剧本创作是从戏剧编剧蜕变而来，而电视剧本创作则又是从电影编剧中蜕变而来的。所以，在这三者之中，戏剧编剧具有根本性特质。不可否认，由于戏剧、电影、电视剧三种艺术的艺术呈现方式和艺术观赏方式大不一样（有关这个问题我们在以后的章节具体讨论），它们的文学创作活动必然会有相应的区别和各自的创作特性。但由于三种艺术本质的血缘传承，不管从理论上还是从技巧上，它们的共性因素仍然是基本的、全面的。本书主要是对这些基本的、全面的、带有本质性的编剧创作活动作理论性的探索和技巧上的总结，并以戏剧编剧为根本。至于三者的差异性，不是我们讨论的主题。

编剧理论可以分为两个大的方面，一是对人类编剧的精神文化创造活动作理论性的认识和探寻，以认清编剧创作的精神实质。这种研究具有较纯粹的理论性，其中心目的是探寻编剧创作的精神实质以及戏剧、电影文学的本性。二是对人类的编剧实践活动进行经验教训的总结，以寻找编剧创作的普遍创作规律。这种研究偏重于编剧创作的技巧性研究，其中心目的是为编剧实践提供参考和指导。

任何一本关于编剧理论的书都很难是纯粹的理论研究或者纯粹的技巧研究，它们的区别只是各自的侧重点不一样。乔治·布克的《戏剧技巧》、约翰·霍华德·劳逊的《戏剧与电影的剧作理论和技巧》、威廉·阿契尔的《剧作法》以及我国顾仲彝老先生所写的《编剧的理论与技巧》等等影响较大的著作，虽然大多各有偏重，但总的说来，都还算得上是理论、技巧并重。十余年来，由于电影电视的飞速发展，社会对编剧创作人才的需求急剧增长，但许多人不了解编剧艺术却又对编剧抱以十分的热情。于是，书店里

便出现了形形色色以教人写剧本为目的、介绍电影编剧技巧和电视剧编剧技巧的书籍。

这些书籍虽量众，其中包括一些专业大学出版的，但大多价值不大，内容质量也难以苟同。究其原因，此类书的作者太过于急功近利，为了迎合初学者想“一夜成为名编”的不切实际的幻想，总是希望能够教导别人怎样创作出优秀的剧本，从而使其著作太偏重于琐碎的技巧操作和局限性很强的个人经验，缺少对戏剧、电影、电视剧剧本创作的深刻理论性认识，缺少对各类艺术的本体特性、艺术理念等方面的理论认识，同时也缺少对编剧普遍规律和写作根本要求的理性认识，人云亦云，把编剧艺术庸俗为一种完全实用主义的技巧论。

从某种角度上来讲，任何杰出的艺术创作从根本意义上来说都是不能教的，任何伟大的艺术家绝不是几本艺术创作技巧书籍就可以培养出来的，编剧艺术也是如此。从这个意义上讲，任何艺术技巧论都是靠不住的。

而且，不管多么杰出的编剧技巧研究，都只能研究编剧的普遍性、规律性、共同性，而无法研究编剧创造的个体性、特殊性、创新性，更无法企及编剧创造活动中完全属于艺术家个性创作的一些内容。因此，编剧技巧根本不能完全地、完美地涵盖人类的编剧实践活动，特别是富有独创性和开创性的编剧实践活动。

艺术创作强调的是个体、个性。一个编剧之所以和莎士比亚、易卜生以及古希腊的悲剧家们有区别，是因为他必须在创作中充分避开他们的共同点，找到属于自己的、别人不具备的创作特色，努力地尝试别人没有尝试过的东西，取得成功的经验后，再熟练地运用到自己创作中来，最终形成艺术发展永无止境的原始动力。

由此一来，编剧理论与技巧和实际的编剧艺术创作就有可能形成一种悖论：作为一种理论或技巧，它只能研究和探讨普遍的、共同的、带有规律性的东西，无法面对每一个编剧个体的特殊性，而真正的艺术创作恰恰又特别需要这种特殊性和个体性。所以我们常常会看到这样一种奇怪的现象，很多真正从事编剧创作而且取得重大成就的人，并没有系统地学习过编剧理论或技巧，也不太了解编剧理论的发展。从这种意义上来说，我们就不能把编剧理论的地位拔得过高，更不能把它看成万能，一书在手，万事亨通，以为读