



电影学院038

# 编剧 的艺术

·埃格里 (Lajos Egri) 著  
高远译 芦苇推荐

THE ART OF  
DRAMATIC WRITING

北京联合出版公司

后浪出版公司

电影学院038

# 编剧 的艺术

(美) 拉约什·埃格里 (Lajos Egri) 著  
高远译 芦苇推荐

THE ART OF  
DRAMATIC WRITING

北京联合出版公司

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

编剧的艺术 / (美) 埃格里著; 高远译. — 北京: 北京联合出版公司, 2013.1

(电影学院)

ISBN 978-7-5502-1333-3

I . ①编… II . ①埃… ②高… III . ①电影编剧 IV . ① I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 009928 号

THE ART OF DRAMATIC WRITING: ITS BASIS IN THE CREATIVE INTERPRETATION OF HUMAN MOTIVES  
by LAJOS EGRI

Copyright © 1942, 1946, 1960 BY LAJOS EGRI, 1970 RENEWED BY MRS. LAJOS EGRI, 1988 RENEWED  
BY CHARLES EGRI AND RUTH EGRI HOLDEN

This edition arranged with SIMON & SCHUSTER, INC.

through Big Apple Agency, INC., Labuan, Malaysia.

Simplified Chinese edition copyright: 2013 POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (Beijing) Ltd.

All rights reserved.

## 编剧的艺术

作 者: (美) 拉约什·埃格里

译 者: 高 远

丛 书 名: 电影学院

选题策划: 后浪出版咨询(北京)有限责任公司

出版统筹: 吴兴元

编辑统筹: 陈草心

特约编辑: 赵 卓 单万峰

责任编辑: 王 巍

封面设计: 红杉林文化

版式设计: 王雨薇

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间

---

北京联合出版公司出版

(北京市西城区德外大街 83 号楼 9 层 100088)

北京正合鼎业印刷技术有限公司印刷 新华书店经销

字数 220 千字 690 毫米 × 960 毫米 1/16 16 印张

2013 年 6 月第 1 版 2013 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5502-1333-3

定价: 35.00 元

---

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

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

## 推荐序

首先，我必须说，《编剧的艺术》远不仅是一本剧本写作手册而已，这样对埃格里先生和他在书中所摧毁的那些规则或许都不失公允。

把这本书简单地归为某类是件难事。这是因为，有些书在刚刚付梓之时，是不易用三言两语来概括的。例如韦勃伦<sup>①</sup>的社会学著作《有闲阶级论》（*The Theory of the Leisure Class*）和帕灵顿<sup>②</sup>的文学史著作《美国思想史》（*Main Currents in American Thought*）。这些书不仅探照到过往各自学科里的黑暗角落，而且启发了许多相关的研究，犹如打开了一扇通向生活各个领域的窗户。因此，对它们价值的估量尚有待时日。而我相信，《编剧的艺术》终将得到时间的厚待。

作为一个职业戏剧制作人，我自然对埃格里先生以专业人士身份对我的一席直言颇感兴趣——“戏剧被规则束缚了，就如同火腿必得用丁香熏制一般。没有别的东西比它更因循守旧、僵化刻板了。常言道，上演之前，没人知道一出好戏什么样。不过显然，这是一个代价高昂的过程。它至少得留给人们情感的满足，而最终结果却往往相当糟糕。”对于我，《编剧的艺术》中的一切都非同小可。它让我第一次明白了什么是坏戏，从而避免了在懵懂中签下高昂的演员合同以及耗资搭建布景，最后损失堪比在长岛造一所豪宅的巨资。

埃格里先生的文风既旁征博引，又平实易懂，在我看来，唯有对各行各业都有了解方能如此。其透彻明晰的笔触，无不来自他在沧桑人世中的阅历。

---

① Thorstein Veblen (1857—1929)，美国社会学家、经济学家。——译者注

② Vernon L. Parrington (1871—1929)，美国历史学家。——译者注

读其文，恰如面对一位见多识广、博学通达的智者。

对于《编剧的艺术》，我所能作的最好的评价便是，从今以后，即便对于我这样的普通人，也不再会词不达意了。一旦你读了埃格里先生的书，你便会理解一部小说、一部电影、一部戏剧为何那样无聊，或者更为重要的，为何那样激动人心。

同时，我认为，本书也将对美国戏剧和公众产生深远的影响。

**吉尔伯特·米勒 (Gilbert Miller)**  
美国戏剧家、电影导演、托尼奖得主

## 自序 引人注目的重要性

在希腊的古典时期<sup>①</sup>，一座神庙里发生了一件可怕的事：宙斯的雕像在一天夜里被人打碎并亵渎了。

居民们因为害怕遭到神的报复而极为恐慌。

城市的传令官们上街号令罪犯立刻现身面见长老，以接受应得的惩罚。

犯罪者当然不愿自首。一周之后，又一座雕像被毁掉了。

人们怀疑是疯子所为，便派出卫兵值哨。终于，警惕换来了报偿，罪犯落网了。

“你可知道自己会有什么下场？”人们问他。

“知道，”他几乎是兴奋地答道，“死亡。”

“你难道不怕死吗？”

“我当然怕。”

“那明知会被处死，为何还犯下如此罪孽？”

那人踌躇良久，答道：“我是个无名之辈，一生庸庸碌碌，从未有出众之举。我想做些什么让人们注意我，记得我。”

沉默片刻后，他又道：“只有被忘却的人才会消逝。我觉得死亡不过是成为不朽的微小代价。”

不朽！

是的，谁都需要关切。谁都想引人注目，乃至永垂不朽。我们都想做些什么，让人们惊叹：“他太棒了！”

假如我们不能创造出有益或者美好的东西，我们就一定会创造出别的什

---

<sup>①</sup> 指公元前480年至公元前323年的历史时期。——译者注

么来，比如麻烦。

想想你家的长舌妇海伦姨妈好了，她总会造成不快、猜忌和争吵。其实谁家都有那么一位。可她为什么要这样做呢？只是想引人注目罢了，如果只凭搬弄是非、造谣生事就能达此目的，她将毫不犹豫地这么做下去。

对出众的渴求是人生的基本需要。我们随时随地都在试图唤起旁人的关注。而自我焦虑，甚至是离群遁世，也都源于这种引人注目的渴望。如果没能唤起人们的同情和怜悯，它便会自我终结。

再比方说你的内兄乔。这样一个爱妻怜子的顾家男人竟然嗜好追求异性，岂不是咄咄怪事？这是因为他感到自己对于家庭、对于世界实在是微不足道。于是，风流韵事便成了他生活的焦点，每次征服都让他感到志得意满。如果乔认识到，渴求女人不过是自己对建功立业的替代品的话，他定会惊诧不已。

母性亦是一种创造行为，而它正是不朽的开端。也许这恰是女人不像男人那么轻浮的原因之一吧。

而对于母亲最不公道的便是，当她抚养儿女长大后，他们既不与她分享关爱，也不与她诉说烦恼，这定让她倍感失落。

每个人都毫无例外地天生具有创造力，而他必须找到机会表达自我。假如巴尔扎克、莫泊桑、欧·亨利没有学会写作，他们一定会变成说谎成癖的人，而非伟大的作家。

每个人都需要一条释放其天生创造力的途径。如果你想写作，那就写吧。如果你担心教育的缺乏会阻碍你成功，别担心，许多伟大的作家如莎士比亚、易卜生、萧伯纳，这里随便举几个，他们连大学是什么样子也不知道呢。

即使不是天才，你对人生的体验依然能很丰富。如果写作不能吸引你，你可以学习歌唱、舞蹈或者演奏乐器以娱乐你的客人，这些也是艺术王国的成员。

是的，我们需要被人关切，需要被人记得，我们需要引人注目！我们也能够用一种符合自己才能的媒介来表达自我，并取得某种成就。你不会知道你的爱好最终会把你引向何方。

即使在商业上失败了，你仍然可能由于所学所历而成为某一方面的权威。你将获得丰富的经验，如果这么说不伤人的话，这本身就是一种成功。

至少，在没有伤害他人的情况下，你那引人注目的恼人渴求得到了满足。

## 前言

本书面向的读者不仅是作家和编剧，也有普通大众。如果读者理解了写作的机制，如果公众明白了其中的辛劳以及凝结在一切文学作品中的艰巨努力，那么他们便会对其发出更加由衷的赞美。

读者在本书的结尾部分将会看到对戏剧的总结和辩证分析。我们希望这会提高读者对长短篇小说，特别是对戏剧和电影的总体理解。

在本书中我们将讨论到一些剧目，但并不对它们作整体评判。当我们引用某些段落以阐述观点时，也不意味着对它们的赞赏。

经典剧目和当代剧目我们都将涉及，但会对经典剧目有所侧重。这是因为，多数当代剧目很快就会被人遗忘。况且经典剧目更为有学识的读者所熟悉，也易于被查阅以供研究。

我们的理论基于永恒变化的“人物”（character）。他们总是对变化着的内在和外刺激做出通常很激烈的反应。

什么是人类最基本的天性，所有人，也包括你——此刻正在阅读这行文字的读者最基本的天性呢？在我们讨论所谓“切入点”（point of attack）、“编排”（orchestration）等等之前，这一问题必须得到回答。对这个我们将逐步了解的学科，我们必须多掌握一点其中的“生物学”。

我们将以对“前提”（premise）、“人物”、“冲突”（conflict）的剖析开始，以便使读者对驱使人物发展或者毁灭的力量获得认知。

不了解材料的建筑工必定造成祸端。对于我们而言，材料便是“前提”、“人物”和“冲突”。若非对它们透彻了解至细枝末节，那么讨论如何写戏便只是空谈。在本书中，我们提出了一种适于各种文体特别是戏剧的新的写作方式。这种方式基于辩证的自然法则，我们希望它会对读者有所助益。



伟大的戏剧由不朽的作家写就，穿越漫长的岁月来到我们面前。而许多天才却往往写出颇为糟糕的戏来。

这又是为何？因为他们往往凭借本能而非严谨的知识写作。本能可以指引一个人一次，甚至几次创造杰作，但更为经常的是，本能会引导他创造出失败之作。

权威们早已列举了支配着剧作学的法则。对戏剧影响最早也是最重要的亚里士多德在两千五百年前说道：“事件的组合中最为重要的，不是人，而是行动和生活。”<sup>①</sup>

亚里士多德否定了人物的重要性，其影响持续至今。而另一些人则宣称人物是一切体裁的写作中最重要的因素。十六世纪西班牙剧作家洛佩·德·维加（Lope de Vega）这样概括道：“在第一幕建立事实，在第二幕中运用高明的手法将事件编织在一起，乃至到第三幕中段，也令观众难以猜出结局。总是出人意料，如此便可传递出与设想中应有的理解大相径庭的东西。”

德国批评家、剧作家莱辛写道：“最严格地遵循规则也无法弥补人物上最微小的失误。”<sup>②</sup>

法国剧作家高乃依写道：“鉴于戏剧是一门艺术，其中自然存在着法则，但这些法则是什么却并无定论。”

凡此种种，彼此矛盾。有人甚至提出在戏剧中根本没有任何规则可言。这是一切观点中最为奇怪的。我们知道饮食呼吸有其规则，绘画、音乐、舞蹈乃至航空和建桥亦有其规则，一切生命和自然现象更有其规则。难道唯独写作成为了例外吗？显然不是。

有些试图列举规则的作家告诉我们，一出戏是由多种成分组成的：主题（theme）、线索（plot）、纠葛（complication）、冲突、必备场景（obligatory scene）、气氛（atmosphere）、对话（dialogue）和高潮（climax）。有些书也是据此向学生们分析和阐释的。

---

① 参见《诗学》第六章。——译者注

② 参见《汉堡剧评》第四十六篇。——译者注

这些作者的确认真对待了这一学科。他们研究过同行的作品，也自己写过戏并从中获得了经验。但是读者们从来都不满意，总觉得少了些什么。学生依然无法理解纠葛、张力（tension）、冲突和情调（mood）之间的关系以及这些剧作中的相关课题对于写作一出令人满意的好戏的作用。他虽然知道“主题”意味着什么，但是当他试图运用这一知识时却迷失了方向。毕竟，威廉·阿契尔<sup>①</sup>说主题并非必要。而珀西瓦尔·王尔德<sup>②</sup>则说主题在开场是必要的，但必须深藏到无人能够发觉的程度。哪一个是对的呢？

再来看所谓的必备场景。有些作者说它必不可少，另一些却说没这回事。如果说必不可少，是因为什么？如果没这回事，又是因为什么？每一个作者都在阐释他钟爱的理论，却都没有将其同整体联系，从而给予学生帮助。整合的力量缺失了。

我们相信，必备场景、张力、气氛和其余种种都是多余之物，它们不过是某些更为重要的东西的效果而已。告诉一个作家他的戏需要必备场景，抑或他的戏里缺乏张力和纠葛，都是徒劳之举，除非你能告诉他如何达到这些，因为单纯的解释并不能解决问题。

必定有什么能生成张力，也必定有什么会创造纠葛，编剧总在无意识中试图完成这些成分。必定存在某种能够整合这一切的力量，某种一切成分从中生出，犹如肢体从躯干生出一样自然的力量。我们觉得自己知道这种力量是什么：就其千变万化和辩证的矛盾性而言，人类的性格就是这种力量。

不止一次，我们以为本书已经道尽了关于剧作的一切。但恰恰相反，每当开拓一条新路，人难免就会犯下谬误，有时更会词不达意。毕竟，后继者将会更深地开掘，并赋予这种辩证的写作方式以更明晰的形式，甚至远胜我们的期望。以辩证方法写作的本书，本身就服从于辩证的法则。本书的理论为正题，反之则成反题。二者形成整合正反的合题，而这正是通往真理之路。

---

① William Archer (1856—1924)，英国戏剧批评家，著有《剧作法：一门匠艺的手册》（*Playmaking: a Manual of Craftsmanship*）。——译者注

② Percival Wilde (1897—1953)，美国剧作家。——译者注

# 目 录

## Contents

推荐序 .....	吉尔伯特·米勒	4
自序 引人注目的重要性 .....		6
前言 .....		8

### 第1章 前 提 1

### 第2章 人 物 27

2.1 基本结构 .....		27
2.2 环境 .....		35
2.3 辩证的方法 .....		40
2.4 人物的发展 .....		48
2.5 人物的意志力 .....		62
2.6 情节还是人物? .....		69
2.7 人物生发剧情 .....		79

2.8	主使人物	83
2.9	对立人物	88
2.10	编排	88
2.11	对立统一	92

### 第3章 冲突 99

3.1	行动的起源	99
3.2	原因与结果	100
3.3	静态冲突	108
3.4	跳跃冲突	117
3.5	升级冲突	131
3.6	运动	139
3.7	预示冲突	145
3.8	切入点	148
3.9	过渡	155
3.10	危机、高潮和结局	179

### 第4章 总论 191

4.1	必备场景	191
4.2	展示	194
4.3	对话	197
4.4	试验	203
4.5	戏剧的时效性	205
4.6	上场和下场	207
4.7	为什么糟糕的戏也能成功	208
4.8	情节剧	210
4.9	论天才	211
4.10	关于“什么是艺术”的对话	213
4.11	当你写戏时	215

4.12 怎样获得想法 .....	218
4.13 为电视写作 .....	222
4.14 结论 .....	226
附录 剧本分析 .....	227
译名对照表 .....	238
出版后记 .....	243

## Chapter 1

# 前 提

Premise



某人坐在他的作坊里，摆弄着齿轮和弹簧。你问他这是什么装置，功能如何？他却恳切地看着你，小声道：“说实在的，我也不知道。”

另一个人上气不接下气地冲过街道。你拦住他，问他去哪里。他却气喘吁吁地回答：“我怎么知道？我还在路上呢。”

你、我乃至全世界恐怕都会认为这两位有点疯傻。任何发明都有其目的，任何规划都指向其终点。

然而，尽管看似荒唐，即使是如此简单的必要性，在剧场里却根本无迹可寻。戏文连篇累牍，却尽是无的放矢。到处充斥着焦躁的行为，满眼是慌慌张张，却没人知道自己要去向何处。

万事万物皆有其目的，或曰前提。无论当时是否意识得到，我们生命的每时每刻也有其前提。前提可以像呼吸一样简单，也可以像最重要的情感抉择一样复杂，但它无时不在。

我们虽无法证明每个前提，但总有一个必须证明，这是无可改变的事实。我们穿过房间时或许会被凳子绊倒，然而前提毕竟存在过。

每一秒的前提汇集成每一分的前提，而每一分的又汇集成每一时的，每一时又汇集成每一日，最终成为我们一生的前提。

《韦氏词典》（*Webster's International Dictionary*）中“前提”的词条如下：

预先得到猜想或证明的命题，讨论的基础，并会被陈述或演绎而成结论。

而其他人士，特别是戏剧界人士，则用各种词汇指称同一东西：主题、论题（thesis）、基本思想（root idea）、中心思想（central idea）、目标（goal）、对象（aim）、驱动力（driving force）、话题（subject）、目的（purpose）、计划（plan）、线索、基本情感（basic emotion）。

我们使用“前提”一词，是因为它包含了以上种种词汇所欲表达的所有因素，并且不易被误解。

费迪南·布伦退尔<sup>①</sup>要求一部戏必须以一个“目标”开始，这就是说前提。

约翰·霍华德·劳逊<sup>②</sup>说：“基本思想是进程的开始。”他指的是前提。

布兰德·马修斯教授<sup>③</sup>说：“一出戏需要一个主题。”这肯定也是指前提。

乔治·皮尔斯·贝克教授<sup>④</sup>引用小仲马的话说：“如果你不知道要去哪里，你怎么知道要走哪条道路呢？”而前提就会指引你的道路。

他们说的都是一回事：你的戏必须有一个前提。我们来考察几出戏，看看它们是否有前提。

### 《罗密欧与朱丽叶》（*Romeo and Juliet*）

该剧以凯普莱特和蒙太古两个家族之间不共戴天的宿怨开始。蒙太古家有一子罗密欧，凯普莱特家则有一女朱丽叶。这对青年男女深爱彼此，以至于把家族间的世仇也抛之脑后。由于不愿听从父命嫁给帕里斯伯爵，朱丽叶向她的密友——一位修士求助。他献计要她在新婚之夜服下烈药，假死两天。

---

① Ferdinand Brunetiere (1827—1906)，法国戏剧理论家，著有《戏剧的规律》。——译者注

② John Howard Lawson (1894—1977)，美国剧作家、理论家，著有《剧作理论与技巧》。——译者注

③ Brander Matthews (1852—1929)，美国小说家、戏剧理论家、批评家。——译者注

④ George Pierce Baker (1866—1935)，美国戏剧教育家，著有《戏剧技巧》。——译者注

朱丽叶依计而行，骗过了所有人。可是天有不测风云，罗密欧误以为真，便在她身边服毒而亡。朱丽叶醒来后发现罗密欧已死，也毫不犹豫地为其殉情。

这出戏显然与爱情有关。爱情固有千种万种，但这一对恋人不仅超越家族世仇，而且为了彼此相守，甚至不惜抛弃生命，无疑当可用“伟大”论之。而戏的前提，正如我们所见，即是“伟大的爱情战胜一切，甚至是死亡”。

### 《李尔王》(*King Lear*)

国王对其两个女儿的信任是个可悲的错误。轻信长女们的花言巧语注定了他的灭亡。由于对她们的盲从，李尔遭到夺权和贬斥。最终，这个疯癫的老人死于屈辱和困苦之中。

愚人时常相信奉承话和阿谀小人，殊不知大祸即将临头。而此戏的前提似乎也就是“盲信导致毁灭”。

### 《麦克白》(*Macbeth*)

为了实现其冷酷的野心，麦克白夫妇决定谋害邓肯王。而为巩固自己的地位，麦克白又雇佣了刺客刺杀他所畏惧的班柯。然后，为了让自己通过谋杀得来的地位更加稳固，他又不断犯下新的罪行，最终引起了贵族和属下的反抗。弄剑者麦克白自己成了剑下亡魂，麦克白夫人惶惶不可终日，恐惧而死。

什么才是这出戏的前提呢？或者说什么才是这出戏的驱动力呢？无疑是野心。什么样的野心？是冷酷的野心，被鲜血浸透了的野心。由于其实现野心的特定方式，麦克白的覆灭从一开始就预兆了出来。所以，这出戏的前提，正如我们所见的，即是“冷酷的野心导致自身的毁灭”。

### 《奥赛罗》(*Othello*)

奥赛罗在凯西奥的住所发现了苔丝狄蒙娜的手帕。而这正是伊阿古为了引起他的嫉妒，故意放置于此的。于是奥赛罗扼死了苔丝狄蒙娜，后以匕首刺心自戕。



在这里，主要的动机是嫉妒。不论是什么使那绿眼的妖魔<sup>①</sup>抬起它那丑陋的头颅，重要的是只有嫉妒才是此戏的诱发力量。由于奥赛罗不仅杀死了苔丝狄蒙娜，也杀死了自己，那么此戏的前提如我们所见，即是“嫉妒毁灭所爱的对象，也毁灭自身”。

#### 《群鬼》（*Ghosts*，易卜生著）

其基本思想是遗传，而全剧由一个取自《圣经》的前提“父辈的罪孽，会殃及子孙”<sup>②</sup> 衍生而成。剧中每句话、每个行动、每个冲突都来源于这个前提。

#### 《死路》（*Dead End*，西德尼·金斯利著）

作者试图表达并证明“贫穷助长犯罪”，并且做到了。

#### 《可爱的青春小鸟》（*Sweet Bird of Youth*，田纳西·威廉斯著）

一个渴望成为名演员的无情青年与一个富家姑娘同床共枕后，使她得上了花柳病。后来，他又以肉体为代价，换来了一个上年纪的女演员的支持。不过，当姑娘的父亲愤怒地将他阉割后，他垮台了。这出戏的前提同样也是“冷酷的野心导致自身的毁灭”。

#### 《朱诺与皮科克》（*Juno and the Paycock*，肖恩·奥凯西著）

懒惰自负的酒鬼波义耳船长听说一个富有的亲戚去世后留给他一大笔遗产。想到钱即将到手，波义耳和妻子朱诺便迫不及待地过起了安逸日子。他们向邻居借钱买了华丽的家具，又花了一大笔开怀畅饮。出乎意料的是，由于遗嘱含糊不清，遗产并不会落入他的囊中。愤怒的债主找上门来，把房子洗劫一空。福无双至，祸不单行，波义耳的女儿被人引诱而怀孕，儿子被杀。妻女都离他而去，波义耳最后只剩空空的酒瓶做伴。

前提：“懒惰使人没落。”

---

① 比喻嫉妒，参见《奥赛罗》第三幕第三场。——译者注

② 参见《圣经·出埃及记》。——译者注