



# 戏剧编剧

——一般戏剧和电影剧作原理

彭万荣 著

高等教育出版社

XIJU BIANJU

# 戏剧编剧

——一般戏剧和电影剧作原理

彭万荣 著

高等教育出版社·北京

## 内容提要

本书以一般编剧的四大要素——素材、结构、对话和形态为论题,纵论戏剧和电影编剧的核心概念,系统梳理出戏剧和电影剧本创作的一般原则,指出戏剧的本质即相遇,在此基础上,提出了即兴编剧和刺激—反应的新剧作理论。全书体例新颖、见解深刻、新见迭出,简明扼要,列举充分、分析透辟,且图文并茂、练习与思考并举,实为编剧初学者入门之良师,一般剧作者进阶之益友。

## 图书在版编目(CIP)数据

戏剧编剧:一般戏剧和电影剧作原理/彭万荣著

—北京:高等教育出版社,2016.11

ISBN 978-7-04-046361-3

I. ①戏… II. ①彭… III. ①编剧—高等学校—教材  
IV. ①I053

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 197581 号

中央高校基本科研业务费专项资金武汉大学自主科研项目(人文社  
会科学)

策划编辑 潘亚文  
插图绘制 杜晓丹

责任编辑 潘亚文  
责任校对 高歌

封面设计 于文燕  
责任印制 耿轩

版式设计 王艳红

出版发行 高等教育出版社  
社 址 北京市西城区德外大街 4 号  
邮政编码 100120  
印 刷 北京宏信印刷厂

开 本 787mm×1092mm 1/16  
印 张 11.75  
字 数 260 千字  
购书热线 010-58581118

咨询电话 400-810-0598  
网 址 <http://www.hep.edu.cn>  
<http://www.hep.com.cn>  
网上订购 <http://www.hepmall.com.cn>  
<http://www.hepmall.com>  
<http://www.hepmall.cn>  
版 次 2016 年 11 月第 1 版  
印 次 2016 年 11 月第 1 次印刷  
定 价 29.00 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换  
版权所有 侵权必究  
物 料 号 46361-00

## 序

在武汉大学,我给戏剧影视文学专业本科生讲授了一门课,叫“即兴编剧”,本书即在此讲义的基础上撰写而成。

为什么我要讲授“即兴编剧”?老实说,这样的课程和讲义还不曾有过,我并非想刻意标新立异,这还得从我的两次经历说起。

那时,我还在中央戏剧学院念博士,专攻戏剧美学。从接触戏剧起,我就直觉到学戏剧不能不了解表演。带着这种朴素的想法,我便到梁伯龙教授的表演课堂上去蹭课。从解放天性到观察生活练习、到小说改编,再到片段表演,一年多的时间里,我和本科生打成一片,彼此混得很熟,也经常在茶余饭后聊天。表演课有一个环节,需要学生独立编剧。本科生大多十八九岁,他们不了解三十多岁人的心理,于是请我为他们说说。我记得是在中戏教学楼的地下室里,陈洁、严昆、曹阳和我,他们说一句,我说一句,说着说着,一个片段就成了。第二天,交作业,他们便把我们昨晚凑的戏搬上了课堂,效果还真不错。这是我的第一次即兴编剧经历。

还有一次,也是深夜,在东棉花胡同。陈宇同学请我们一行十多人喝咖啡,喝着喝着就玩起了游戏。情景是一个男人在外面喝了酒,晚上两点钟才回家,家里的妻子一直等着没睡觉。此时,他敲门,妻开门。妻分别以这几句话开头:“怎么这么晚才回来?”“不是说十点回家吗?你看看几点了!”“你还晓得回家!”“不过了!不过了!你回来干啥?”“辛苦了!你还好吧?”每个女生可以选择不同的话,搭戏的男生接着她的话说,就这么你来我往,一句接一句,一个戏剧片段也成了,其中有些戏剧效果是十分惊人的。从这个游戏中,我深切地体会到:(1)戏剧是可以即兴创作的;(2)戏剧的第一句话相当重要,而回应的第二句话也很重要,它们决定了戏剧的发展方向;(3)同一句话,在不同的人那里,完全会有不同的反应,由此戏剧的多种可能性被发掘出来;(4)戏剧对白并不一定要抓耳挠腮、苦心孤诣才能得到,相反,好的对白也可以在轻松愉快的情境中获得。

后来,我自己也尝试着写了几出戏,将我两次即兴编剧经历所形成的一些朦胧的原则运用到写作中去,也获得了一点小小的成功。我切实地感觉到,剧本写作并不那么痛苦,这与我接触到的同学们一提到写剧本就头大的情况正好相反,剧本写作也不需要一年半载才能完成,其实,也可以快速完成,关键是方法要得当。我想告诉同学们,剧本写作是愉快的。这种愉快所自何来?一是你必须有一种写作的冲动,一个想法、一个场景、一次心理创伤,都可能形成某种写作冲动,不写出来心里堵得慌,待到你写出来了,郁积的心理愿望实现了,你当然会感到快乐;二是写作过程,你看到自己的想法一步一步变成剧本,十分地顺利,你会有一种畅快的感觉,这个过程中也许会遇到困难,但终于逐个克服了,便会产生一种成就感。现在,我

把这个讲义整理出版,就是想告诉更多的剧本初学者,剧本写作是快乐的。

我的讲义名为“即兴编剧”,你们的问题很快就来了,即兴编剧与剧本写作或剧作法有何不同?既然是编剧,我的讲授内容自然离不开一般的编剧写作,包括写作技巧、写作方法和剧作原理,事实上我在成书的过程中,也强化一般编剧理论的内容,当然可以将此讲义当成一般剧作理论来阅读,这就是现在的书名叫《戏剧编剧》的原因。当然,我仍保留着原讲义的侧重点,在即兴编剧上,如何做到即兴?这取决于两个方面:一方面是及时、有效的练习,所以我准备了一些课堂的练习和课外的思考与练习,这些练习是必需的、不可或缺的,试图仅仅记住一些编剧法就想完成一部剧作是不太可能的;另一方面是简明的剧作法则,我将会在每一次讲授中,每一个环节,力图将繁复的剧作原理,简化为可操作的编剧技法,尤其是编剧的核心规则,尽力做到简明扼要,以便于大家理解与掌握。为了能使初学者牢记编剧技法,我还列举了大量的戏剧和电影作品,让大家知道这些技法如何被运用在写作实践中,或者,从那些杰出的戏剧和电影作品中如何总结出基本的编剧原理。这样,你们得到的关于编剧的知识,就不是空泛的,而是由一批戏剧和电影杰作支撑着的。

既然提到戏剧和电影,必须承认戏剧编剧和电影编剧是不同的,在某些方面还相当不同,但这种不同不在于内容、题材、人物,甚至不在于剧本的外在形式,如戏剧以幕场为结构形态,电影以场景(镜头)为结构形态,而在于两种艺术的媒介特性。电影通过影像运动、蒙太奇和长镜头的运用让观众获得视觉奇观;而戏剧则是演员与观众在舞台上下的相遇,剧本的台词必须通过演员的现场表演呈现给观众。但并不能说,这两种艺术完全没有相通之处。早期的电影和戏剧是难以区分的,表现为电影的戏剧化,如固定机位和单一视点,近乎戏剧演出的实录,表演的夸张与戏剧没有太大的分别。现代戏剧则与电影合流,表现为戏剧的电影化,比如电影的时空表现是其优势,蒙太奇更是其独特的表现手段,如今的戏剧向电影借鉴,利用多个表演区或灯光切割呈现出时空的交织,蒙太奇手段在现代戏剧中也常常被运用,甚至将影像直接投射在舞台银幕或布景上。

无论是电影剧本,还是戏剧剧本,都还不是最终的艺术品,电影导演还要做分镜头剧本,戏剧导演还要做舞台演出本。戏剧和电影剧本是导演进行二度创作的基础,这个基础尽管是最初的但却是最重要的,剧作创意、剧本结构、题材内容、故事梗概、情节线索、人物性格、对话台词,这些戏剧和电影的核心要素在剧本中已然成形,戏剧和电影导演最重要的工作就是将这些元素赋予不同的媒介特性。从这个角度来说,剧本体现的是戏剧和电影的灵魂,正如麦基说:“好莱坞最优秀的演艺和导演天才肯定会深切地明白,他们的事业全靠优秀的剧本来支撑。”<sup>①</sup>明乎此,我们才能洞悉剧本在整个戏剧和电影创作中的价值和意义。

本讲义讨论的论题集中表现在四个方面:素材、结构、对话和形态。素材关乎写什么,我从初学者与创作者的角度总结出三种故事类型,介绍了每种类型的注意事项和核心要点;结构讨论是剧本的布局谋篇,我归纳出九种基本的结构类型,详细分析了每种结构类型的构成,注重简明和实用;对话是本讲义讨论的重点,也是即兴编剧核心所在,我提出了刺

① [美]罗伯特·麦基:《故事》,周铁东,译,中国电影出版社2001年版,第7页。

激一反应的编剧理论,结合戏剧性元素诸如情境、场面、悬念、冲突等进行讲授,也提出了关于对话的基本原则;最后讲述了戏剧形态与编剧关系,这是一个剧作法基本上没有涉猎的论题,但我认为它是初学者会碰到的一个问题,如果得不到及时解决,将严重影响即兴编剧的进展。对于上述四个方面的论题我会在绪论中予以概述,也将会在余下的章节中举例分析与探讨总结。

毫无疑问,本讲义涉及许多戏剧和电影的基本知识,也会总结出一些基本的剧作原理和剧作技法,但掌握这些知识、原理和技法并不是我们的最终目的,我们的目标是能独立地进行编剧和即兴编剧。没有这些知识、原理和技法能不能编剧?当然能,第一个写剧本的人肯定没有这些知识,然而,戏剧已有两千多年的历史,电影也有一百多年的历史,已积累了大量的编剧案例,形成了系统的编剧理论和技巧,这已成为现代编剧无法绕行的丰厚遗产,只有谦逊地接纳这些知识,特别善于将知识转化为能力,才能抵达人类戏剧的峰顶。知识不是用来记忆的,更不是用来炫耀的,它本来是从丰富的创作中被总结出来的,必须让它回到具体的创作中,去练习、去实践,从而完成从知识向能力的转化。

最后,我要感谢武汉大学 2013 级戏剧影视文学专业和表演专业的同学,你们的配合是我完成本书的动力,特别要感谢 2012 级黄可佳同学和胡之月同学,在武汉溽热的暑假所付出的辛劳,根据 PPT 为我整理出了本书的初稿。

作者

2016 年 7 月

# 目 录

第一讲 绪论	1
一、写什么	3
二、如何结构	4
三、如何写对话	5
四、戏剧形态和效果控制	6
五、要求	7

## 素 材

第二讲 熟悉的生活	12
一、初学者的困难	12
二、编剧的第一食粮	13
三、如何确立戏剧内容	16
四、戏剧事件的基本模式	18
第三讲 他人的故事	22
一、将他人的故事导入自己的经验	23
二、将他人的故事导入人性之中	25
三、将他人的故事导入内心活动中去	27
第四讲 想象的世界	31
一、虚构世界	32
二、精神世界	34
三、语言世界	36

## 结 构

第五讲 时序结构	45
一、三段式	45
二、闭锁式	48
三、混合式	50
第六讲 逻辑结构	53
一、并列式	53
二、转折式	56

三、递进式 .....	59
<b>第七讲 散点结构</b> .....	62
一、拼贴式 .....	62
二、套层式 .....	64
三、点线式 .....	66

## 对 话

<b>第八讲 对话原则</b> .....	76
一、说人物的话 .....	76
二、在情境中说话 .....	79
三、说情话 .....	82
<b>第九讲 刺激—反应</b> .....	84
一、基调—顺应 .....	87
二、方向—补充 .....	89
三、挑战—应战 .....	91
四、问—答 .....	94
<b>第十讲 冲突</b> .....	99
一、冲突的根源 .....	99
二、本质冲突 .....	103
三、情感冲突 .....	104
四、性格冲突 .....	108
五、环境冲突 .....	115
<b>第十一讲 情境</b> .....	122
一、心境 .....	130
二、处境 .....	132
三、语境 .....	133
<b>第十二讲 场面</b> .....	136
一、场面时间与故事时间 .....	139
二、空间决定情感的基调 .....	140
三、场面的转换 .....	142
<b>第十三讲 悬念</b> .....	145
一、何谓悬念 .....	146
二、如何制造悬念 .....	148
三、新观察 .....	151
<b>第十四讲 独白</b> .....	154
一、角色独白 .....	154



二、角色+叙述者 .....	157
三、角色+叙述者+评判员 .....	158

## 形 态

<b>第十五讲 戏剧形态与戏剧编剧</b> .....	165
一、媒介与编剧样式的确定 .....	166
二、对象的选择与体裁的确立 .....	167
三、模仿方式与戏剧种类 .....	172
<b>附录1 剧作理论推荐书目</b> .....	175
<b>附录2 戏剧作品推荐目录</b> .....	175
<b>附录3 世界电影推荐片目</b> .....	176

# 第一讲 绪 论

本书的编剧理论从即兴编剧开始。那么,什么是即兴编剧?

即兴编剧,简单地说,就是现场编写剧本。所谓即兴,就是在事先无准备的情况下,由于受到某种刺激或指令,兴之所至,当场表现。在文艺创作中,这种情况并非罕见,如绘画、赋诗、书法等,常有即兴创作。波洛克的绘画,曹植的《七步诗》,便是即兴创作。这里的即兴,强调的是当下的、现场的、即时的,也就是在特定时间和特定场合完成创作。但不能仅仅说,即兴编剧是在规定的时间内编写剧本,因为规定的时间可以是一个月、半年、一年或更久,时间一长,即兴的性质也就不存在了。

现场编写剧本是很难的,对许多初学者来说,半年时间内也不一定能写出一个好剧本,更何况要现场编剧,好难。为什么难?原因是复杂的,一个重要的原因就是我们对剧本写作,不知道剧本写作的一些基本规则,不知道那些伟大的剧作是什么样子,也就是说,在我们脑海中没有建立杰作的图谱。了解一个行业,就必须了解这个行业的顶尖成果;了解一个专业,就必须解剖这个专业的代表性杰作。学习伟大的杰作,解剖这些杰作的核心构成要素,将这些要素内化于心,并运用这些要素去观察你身边的人和事,经过一年半载,你就可以进行戏剧编剧的创作了。

为什么要即兴编剧?所有的剧本都是在单位时间内完成的,也可以说,剧本是由一个个即兴编剧整合而成的,即兴完成一个片段,或者一场戏,或者一幕戏,整合在一起,剧本就写成了。现场写作,是剧本完成的关键,完成一个个的现场写作,我们就可以完成整个剧本的创作。如果我们不仅仅认为即兴编剧就是在短时间内完成一个大型剧本创作,而把即兴编剧当作剧本写作的一种基本状态,那么,即兴编剧就有可能成为一种剧本写作的方式。郭沫若写《屈原》用了一个星期,桑塔格写《床上的爱丽斯》用了两个星期,爱德华·阿尔比写《彼得和杰瑞》用了三个星期……我们不能说他们完全在进行即兴创作,但他们的创作中肯定存在着即兴的状态。而英国戏剧家邓珊奈的独幕剧《小酒店的一夜》则是作者在午茶和晚饭之间一口气写成的,这就是典型的即兴创作了。

表演考试中的即兴表演,戏剧影视文学专业考试中的即兴编剧,就是典型的即兴编剧。考生要在5~10分钟内,完成一个微型的剧本创作,其中包含了剧作的基本要素——人物、情节、对话、动作,等等。若要在短时间内完成一个漂亮的创作,没有充分的准备,没有一定的训练,那是比较困难的。尽管困难,但即兴表演、即兴编剧,每年都考验着成千上万的考生,唯有那些熟读剧本,并付出艰苦努力的人才能胜出。

在戏剧史上,也曾有过盛极一时的即兴表演,从16世纪初到17世纪中叶,意大利出现过即兴喜剧,“这种戏剧之所以称为即兴喜剧,是因为它没有写下来的剧本,演员只是根据一个

剧情大纲,临时自出心裁地编造台词,进行即兴表演。演这种戏,除了扮演青年男女爱人的演员以外,其他的演员都戴面具,因此它又被称为假面喜剧。”<sup>①</sup>演员要在整场演出的时间内,在没有剧本的前提下,全凭一个演出大纲和基本的规定情境,现场随机应变地完成创作。他们在舞台上做了些什么呢?第一,要在舞台上大体完整地讲述一个故事;第二,要完成几个定型化的角色形象的塑造;第三,要具有滑稽、幽默和荒谬的讽刺效果;第四,演员的对白信手拈来,朗朗上口,时不时还要押韵。这对演员的素质和能力提出了极高的要求,没有大量的专门训练和长久的配合,是无论如何也达成不了上述目标的。这种没有剧本的即兴表演在我国早期文明戏中也曾存在过。曹禺曾回忆说:“小时候看了不少戏,文明戏看得最多。……当时没有现在的剧本,实行的是幕表制。幕表制就是写上共有多少场,第一场大概是什么事情,哪些人物上场,头天晚上安排好名单,第二天上台演出。……有一种言论正生,发表激昂慷慨、愤世嫉俗的一套言论,即兴表演,都是即兴的,他演说完了,博得观众热烈鼓掌。”<sup>②</sup>

20世纪四五十年代,欧洲也出现了即兴戏剧,其代表人物是英国戏剧家凯斯·乔斯通(Keith Johnstone)和美国戏剧家斐欧拉·史堡琳(Viola Spolin)。乔斯通从奥林匹克运动中获得启示,将戏剧表演分为两个阵营,进行即兴表演戏剧小品或戏剧片段的竞赛,并当场给出裁判评分。而史堡琳则从“游戏”中释放创造力,并将其发展到戏剧表演上,因为游戏能力是人与生俱来的,戏剧表演只不过是游戏的具体运用。后来,史堡琳的儿子保罗·希尔斯(Paul Sills)将他母亲的戏剧思想发扬光大,在芝加哥大学建立起“现代即兴喜剧”中心。而从20世纪60年代以降,在格洛托夫斯基的影响下,尤金尼奥·巴尔巴、彼得·布鲁克、理查德·谢克纳、铃木忠志、特佐普罗斯等人的戏剧或多或少都具有某种即兴的性质。这表明即兴戏剧在人类戏剧史上没有中断过,因为即兴就是人类的一种能力。

在日常生活中,即兴“编剧”也是存在的。生活就是舞台,每个人都是角色,没有剧本,我们不知道下一秒钟我们会说什么,会做什么,在很多时候,我们没有一点事先准备。即使有准备,也不一定就是准备的样子;即使有准备,它也只是整出戏剧的一个环节;即使有准备,我们也会随机地进行调整或改变。我们说着说着,做着做着,这一天的“编剧”就完成了,当然是即兴的。我们期待着、幻想着、欲望着、行动着,各种各样意想不到的事件带给我们刺激,各种各样的忐忑不安带给我们紧张和悬念,我们失望了,满足了,或愉快了,伤心了,一天过去,剧也演完了。所以,在日常生活中,我们“即兴”地活着,可以说我们每个人都在为自己的生活做即兴编剧。

我这么讲想说明什么?首先,即兴编剧是存在的、可能的。生活就是即兴的,它以不可修改的方式存在着,而剧本,就是一种特殊媒介的即兴,当然,它是可以被修改的。这表明,编剧,既是一种生活,也是一种创作,剧作家在创作中生活,在生活中创作。这种双重身份正是剧作家的幸福所在,他身处其中,又在其中完成着升华与超越。其次,即兴编剧是剧本写作的基本形态,也许有的剧本需要半年、一年甚至更长时间才能完成,但它却是在即兴状态中由一个个

① 廖可兑:《西欧戏剧史》(上),中国戏剧出版社2002年版,第88页。

② 田本相、刘一军编著:《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》,江苏教育出版社2001年版,第10页。

片段组成的,因此,即兴编剧是剧本写作的基础,从性质上来说,它是剧本写作的存在方式。完成好一个个的即兴编剧,我们就有可能完成好一部大戏的创作。再次,即兴编剧作为一种创作手段或方法,不仅可以独立地完成剧本创作,也可以作为一般编剧的创作方法。剧作家在具体创作时,并非像理论家那样依靠逻辑,更多的和更重要的是依靠他的感觉和直觉,当他写出第一句话时,可以以此形成一种刺激与反应的模式,写出第二句话、第三句话,不断地刺激和不断地反应,这就是剧本创作的基本流程,这就是即兴编剧。最后,即兴编剧是一种能力,是一种将生活、意念、冲动与欲望转化为戏剧媒介的能力,这种能力有天赋的因素,但更多的是后天摸索的结果,对大多数人而言,需要大量的基础训练才能获得。只要努力训练,加之方法得当、反复领悟,我相信,都可以成功。

本书涉及编剧的基本理论、基础知识和创作实践,尤其是对剧本创作规律的认识,哪些规律是剧本创作的基础、是一般剧本都要遵循的原则,这是我们必须要了解并且掌握的。本书将侧重剧作最核心的构成元素上去——素材分类、结构模式、独白技能以及戏剧形态风格,试图在众多的剧作理论中总结出一些基本的、简单的原则,不要复杂,不要艰深晦涩,要简单明了,便于理解与掌握。

本书将在三个落实上下工夫:(1) 落实在经典上,本书将选择一大批古今杰作进行解读,眼界要广,标准要高。只有解读一流的作品,才能涵泳出一流的品鉴力;(2) 落实在能力上,本书讲授的重点不在于知识,而在于将知识转化为能力,在对具体戏剧元素的分析里,必然会总结出一些知识节点,这些知识节点离开了作品就是空洞的,因此要注意这些知识节点是如何生成的,它们在戏剧作品中如何展开的,也就是说,必须将这些知识节点活化在作品里,还要善于举一反三地去观察和比较,切忌把它们当成死的知识去记诵;(3) 落实在训练上,将知识转化为能力,最好的方法就是训练。运用这些知识去观察人、观察社会,阅读伟大的作品,抓住其最富表现力的手段与方法,揣摩那些使你激动或刺激你的技术因素。当然,最重要的还是训练,包括元素训练、片段训练和整体训练。一定不要做机械的、强迫性训练,以兴趣为牵引,以探索为主旨,将训练变为游戏,在快乐和发现中去完成训练。

## 一、写什么

初学者首先碰到的一个问题,便是不知道写什么,不知道哪些东西能吸引人,哪些东西有价值,不知道哪些东西是这个时代最需要的,或需要表现的。总觉得自己脑子空空如也,或者一团乱麻,总觉得自己太年轻,涉世未深,不了解自己,也不太了解世界,感觉进行剧本创作,简直比登天还难。于是出现写作焦虑症,陷入不自信的境地,慢慢地,疏离了戏剧。

任何工作都是有规律可循的,之所以产生疏离,是因为你对规律还没有掌握,不了解剧本是通过哪些材料构筑起来的,不懂门道,不得其门而入。对规律的认识和掌握,将使我们产生乐趣,当你将这种乐趣带到人类文化史的学习上去,发现其中的价值,你就会产生发现与创造的快乐。在人类所有的快乐中,创造是最广大、最深沉的快乐,无与伦比。

解决写什么的问题,也就是解决写作的一个抓手问题,这既是一个与你个人经历有关的问

题,也是一个价值追问、确立与探寻的问题。首先,你必须写你感兴趣的故事,那些使你激动的故事,那些使你困惑,或者兴奋,或者伤痛,念兹在兹、萦绕于怀的事件。如果你搜索枯肠,仍没发现有你想写的东西,那说明你没有找到有价值的东西。你会说,我的生活太平淡,没什么故事,没什么激动人心的事情,我真不知道自己的兴趣所在,好像什么都没意思,什么也吸引不了我,不知道兴奋点在哪儿,把这些东西写出来,似乎没什么意思。此话谬矣。

我们之所以觉得自己的生活没什么意思,是因为我们还没有发现它的存在价值,看不到它对自我、对戏剧的价值。《北京人》有什么意思?没有英雄壮举,没有重大事情,没有情色,没有暴力,没有激烈的矛盾冲突,全是家长里短、儿女情长、日常生活琐事,曹禺却能于无声处听惊雷,挖掘出平常生活的非平常一面,烛照出普通人深刻的、幽微的文化心理。《建筑师》《小艾友夫》也是描写日常生活、普通人的故事,但它们却是世界戏剧史上的高峰作品,它们无比深邃地将笔触探到人类下意识 and 潜意识里,向人们展示了人物如此活动、如此说话的黑暗渊薮。《等待戈多》有什么价值?两个人在那儿啰里啰唆、废话连篇,可它是人类戏剧史上里程碑式的作品,它以一种全新的戏剧方式革新了我们的世界观和戏剧观,增加了我们观察与体验世界的新的可能性。

从平凡的故事中获得不平凡的意义,关键在于发掘事件的价值,也就是说,很普通、很平常的故事,对你自己和他人却具有不平凡的意义,触及了整个社会、整个人类普遍面临的问题。如果你发现了这一点,你就找到了你的兴奋点,也就可以确定你要写什么。

## 二、如何结构

如何结构是初学者常面临的问题,故事有许多,吸引人的情节也不少,故事也不乏悬念,还有不少激烈的冲突,但就是不知道如何结构。对剧本结构的掌握,就是对戏剧规律的掌握,也就是,我们按什么顺序或框架对故事进行排列组合。

最早进行结构规律总结的是亚里士多德,他将悲剧看成一个“完整的动作”,这个所谓的“完整”,就是指“开始、中间和结束”,这是戏剧三段式结构的最早描述,后来,他把古希腊悲剧划分为五段式:序幕、情节、结局、进场歌、合唱颂歌,但主体仍然是开头、中间、结束。这种结构方式对后世影响很大,尽管不同的戏剧家有不同的侧重点,但基本的结构方式仍然得以保留。

20世纪,戏剧家悉德·菲尔德将剧作三段式分为:开端、对抗和解决,开端是一样的,对抗可以看作是中间的一种模式,解决则可以看作是结局的另一种具体化表现,悉德·菲尔德的主要贡献在于,以事件的转折点作为每个段落的划分依据,这样使得三段式的结构方式更为清晰,也更便于掌握,因而这个模式成为戏剧最常见的结构模式。

克里斯汀·汤普逊则在此基础上发展出四幕式:初始事件、激励事件、发展和高潮。初始事件即开端,发展是中间,高潮一般来讲紧邻结束,大体而言,这仍然是亚里士多德的三段式,汤普逊增加了激励事件,也就是推动事件向前发展的新因素,显然,在一般剧作中,会有新的事件加入进来,汤普逊强调激励事件有利于强化故事承转。

激励事件在罗伯特·麦基那里则成了开端,是故事讲述的第一重大事件,它统领着整个故

事结构的其他四个部分——纠葛、危机、高潮与结局。麦基是好莱坞电影编剧大师，好莱坞电影十分尊重观众的欣赏趣旨，从其结构形态就可以看出故事编排要求紧张、激烈、曲折，目的就是为了让吸引观众的注意力。

保罗·约瑟夫·古林诺总结出电影剧作结构的序列编剧法，基础仍是三段式，只不过他比罗伯特·麦基更细致，这个序列(Sequences)被他细化为A、B、C、D、E、F、G、H八个单元，每个序列按时间进程确定为8~15分钟，由此构成两个小时左右的电影时长。其具体结构安排如下：第一幕，A、B两个序列；第二幕，C、D、E、F四个序列；第三幕，G、H两个序列。编排每一个序列必须考虑如下因素：动作或事件、主角、目标和以戏剧张力为核心的组织原则。此种设计的优点是清楚明白、细致具体，但也容易形成一种程式化的套路。

人们的生活多种多样，想法也各不相同，体现在剧作结构上当然也千变万化。戏剧和电影结构显然不只上述几种，事实上还有许多不同的结构模式，这些结构模式反映出戏剧家们对生活的认知，体现出他们对戏剧结构规律的把握。对于编剧来说，戏剧结构并非越复杂越好，许多伟大的戏剧作品，其结构往往是非常简单的。结构可以是简单的，但它所蕴含的内容却并非简单的。因此，我们致力于寻求简单的戏剧结构，这不仅便于初学者掌握，也符合即兴编剧的特点和要求。

### 三、如何写对话

对话是即兴编剧的核心，是编剧的最小单位。特别是戏剧剧本，它完全可被称为“话”的“剧”。初学者不知道如何开场，不知道如何收尾，也不知道中间如何过渡、衔接、应对和控制，常常感到十分茫然，甚至对剧本写作有一种排斥感。这主要是因为：(1) 不了解剧本，不了解剧本的媒介特性，所谓媒介特性就是在一定戏剧情境下人的语言活动，它不是书面语言，不是小说中的叙述语言，不是死板的文字，而是活生生的由语言构成的生活场景、故事和活动；(2) 不了解人，其实人就是一部历史，他是如何成为今天这个样子，他的经历、他的习性、他的脾气、他的环境，他的全部过往历史是他为什么这样说的原因，他在说这话的时候实际上是把过去积淀下来的东西显露出来，他说的时候都控制不了自己，他本不想如此说话，可他自我成长的历史促使他如此说。他本来不想显摆，可说着说着，就吹起了牛，说了许多大话，说完之后便后悔了。为什么会这样？因为他有一段不为人知的被压抑的经历。如果一个人很自卑，或小时候有一段自卑的经历，这样的人，长大后一般在取得一点成绩后，会情不自禁地人前人后炫耀，不是他想如此，是他过去的经历在起着作用。所以，倘若要顺利写出人物对话，便需要了解人，了解人的过去，了解他的种种遭遇。过去，是观众看不见的，也不需要看见的，观众看见的是现在，作为剧作家，你必须了解他的过去，研究他的经历，明确他的生活大事记，写出人物的小传来。对人物的过去研究得越深入，写起人物对话来便越丰满、越鲜活。他为什么这样说话，是因为他有一个那样的过去。从某种意义上说，一个人物现在说的全是他的过去。

然而，这只是写好人物对话的一个方面，另一方面，写好人物对话，还必须了解戏剧语言的特点，写出来的语言不是对日常生活的记录，而是具有戏剧特性和魅力的语言。西方戏剧主要

由语言构成,阿尔托认为,“我们(西方)的戏剧纯粹是话语的”,并认为,西方戏剧不了解戏剧之所以为戏剧的特点,他极为赞赏东方的“巴厘岛戏剧”,因为它“提供了一个形体戏剧的观念,而非语言戏剧的观念。”<sup>①</sup>将西方戏剧翻译到中国来就成了话剧,通俗地理解,就是说话的戏剧。可如果仅从说话这个角度来判断,那中国的单口相声、评书,也都是说话的艺术,但它们并不是戏剧,也与西方的戏剧大相径庭。我们所说的“说话的戏剧”,必须体现如下几个内涵:一是它必须是角色在说话,不是叙述,不是讲故事;二是它是人物与人物的交流,由此形成信息与反馈以及衍生出的新信息与新反馈;三是在此基础上形成一定的戏剧情境,这是戏剧之所以是戏剧的根本特性,否则,就只是人在说话,不足以构成戏剧性。

对话写作将是我们关注的重点,我们将探讨对话写作的基本规律,确立对话写作的立足点以及人物对话展开的基本原则,也就是对话中普遍适用的一些基本规律。

#### 四、戏剧形态和效果控制

每部戏都有自己的风格和表现形态,它决定了戏剧编剧的致思走向及其表现形式。

喜剧、悲剧、正剧、写实的、超现实的、象征的、达达主义的、荒诞的,每种戏剧形态都有其自己的内在要求,这些是你在进行编剧时就应该熟悉和掌握的。戏剧形态既有整体的风格控制,也有表现方式与手段的特殊表达,还有独特的语言运用与要求;反过来,一定的语言形式也决定着相应的戏剧形态,这是戏剧发展到一定阶段之后对写作的诉求。世界上没有一出戏能将所有的戏剧形态统摄起来,既是写实主义的,又是象征主义的;既是荒诞派的,又是超现实的,没人能写出这样的戏剧,即使是莎士比亚也不能。

从戏剧形态来进行剧本写作训练,目前没有任何教科书从这个角度来进行讲授。我之所以在本书中讲授戏剧形态之于写作,是因为我自己在创作过程中,切身感受到这是一个很大的困惑。我在创作《西望乐山》时,故事、人物、场面、对话、结构对我来说,都不是太困难,难在写出一个什么形态的戏剧,是现实主义的,还是现代主义的?这是一出纪念武汉大学在抗战时期西迁四川乐山办学的戏剧,具有很强的纪念性质,我选择的戏剧形态必须与此相适应。从专业的角度来说,我对现代主义戏剧尤其是先锋戏剧情有独钟,总希望自己的创作在形式上有所突破,然而这种突破必须考虑到纪念的性质,考虑到它的接受主体是学校的师生,否则,我创作了一部很先锋的戏剧,但大家看起来很费力、很怪异,这是绝对不可以的。因此,我必须首先考虑到大家都能看得懂,现实主义戏剧就是不二选择,当然,在现实主义戏剧里,我突出了主要角色的心理因素,仅仅这些还不够,我还融入了古希腊戏剧中歌队的元素,并借鉴了当代欧洲文献剧的元素,由此形成了《西望乐山》的基本戏剧形态。事实证明这个努力是成功的。

如果不是极特殊的戏剧天才,我们不会一开始写作就会创新出一种新的戏剧形态,即使是荒诞派中的大师如贝克特、尤涅斯库、热奈、品特,他们也是吸收了多种戏剧乃至

<sup>①</sup> [法]安托南·阿尔托:《残酷戏剧——戏剧及其重影》,桂裕芳,译,中国戏剧出版社1993年版,第51页、第64页。

文艺形态的养料才创造出荒诞派戏剧形态的。正如马丁·艾思林所说：“荒诞派戏剧是丰富多彩和各种各样传统的一个组成部分。如果说它的确有什么新的东西，那就是它以不寻常的方式对各种各样的思想观念和文学特色进行了整合。”<sup>①</sup>在我们学习写作戏剧之前，戏剧形态已经以其成熟的形式呈现在我们面前，因此，我们必须了解每一种我们需要去学习的戏剧形态，而且根据剧本所要表现的内容去决定戏剧形态的取舍。当然，初学者不可能将所有的戏剧形态都悉数掌握，好的方法是，依据你的故事、你想表达的倾向以及你所擅长表现的形式，选择一两种经典的戏剧形态进行尝试。经过几个回合的练习，就会逐渐习得这种戏剧形态。

## 五、要求

### （一）从零开始

无论你以前写过或没写过剧本，这个不重要，重要的是，现在你确立了写作剧本的意识，写你想写的，刺激你的，引起你冲动的，始终萦绕于心的或难以释怀的，那些在你的意识里久久不愿离去的人或事。也许你从没有过写剧本的经历，也许你有过那么一两次并不满意的剧本写作经历，这些都是过去，你把这些都放下，像电脑一样把它清空，准备迎接新的东西。我希望你像母亲期盼小婴儿那样，带着全新的眼光和体验去面对即将诞生的生命，他是全新的，从你的生命孕育而出的新生命。记住，所有伟大的剧作家都是从零开始的。

### （二）培养兴趣

兴趣，是人生的导师；兴趣，就是你生命中最能吸引你的东西，是你说不出、舍不得、放不下，哪怕隔几年也不断想起的东西。你总想要表达它，或者替它去表达，如果你内心有这种东西，那这就是你写剧本最需要的。如果你还没有，那就不必急着去写剧本，即使写了，也会很牵强，作品也写不好，因为你没有写作的动力。因此，如果你想写剧本，必须首先认清你自己，你是个什么样的人，喜欢什么，讨厌什么，是什么原因使你喜欢或讨厌？这些原因里是些什么事，里面有些什么人？是哪些方面在刺激你，使你放不下，你必须研究这其中人与人之间的关系，这些人做了什么事，这些事的前因后果又如何，诸如此类。你带着一种研究的眼光去观察它、体验它、欣赏它，让它成为你生命中的一个部分，直到你不吐不快为止。

### （三）训练与游戏

任何一种艺术都含有技术，剧本写作当然也不例外。如果这种技术我们不能靠本能去获得，那只有通过训练去掌握它。事实上，大多数编剧也是靠训练去习得这种技能的。训练不是蛮干，训练必须讲究方法，本书就是告诉你编剧的基本要素，紧紧抓住这些要素，明晰这些要素是如何构成的，如何展开这些要素，这些要素遵循着什么样的规则，发挥着什么样的功能；同时，我们还要简化这些要素，将复杂的问题简单化，将朦胧的感觉清晰化。然而，剧本中的技巧

<sup>①</sup> [英]马丁·艾思林：《荒诞派戏剧》，华明，译，河北教育出版社2003年版，第397页。艾思林，此注释从华译。



绝非单纯的技巧,它与人,与人生,与人的心理、人的体验又紧密相关,也就是说,我们必须把这种技巧放在人的现实和精神活动中去观察,将编剧的技巧看作是了解社会、观察现实、体验生活的一种方式,正如维特根斯坦所说:“想象一种语言就意味着想象一种生活形式(a form of life).”<sup>①</sup>可见,语言、技巧和媒介同生活具有内在的同源性,脱离生活的形式,与脱离形式的生活,都不可能创作出杰出的剧本。然而,训练是艰苦的,也是枯燥的,如果不从训练中寻找乐趣,训练终将不能久持。因此,训练的游戏化,或从训练中产生游戏的快感,对编剧的写作至关重要。因为游戏是人的生命本能,也是人的生存方式。在游戏中生存,在生存中游戏,实乃人生之大境界。

#### (四) 完整的小剧本创作

我们的目标就是完成一个完整的小剧本的创作。在即兴的基础上,或者将即兴创作作为一种方法去进行大剧本的编剧。

在本书的各个章节,我们的训练是局部的,片段的,针对各要素的,并没有形成一个整体,而整体是所有艺术的基本规则,剧作的各要素也只有整体中才能显示出它的价值。因此,我们要学会在整体中去练习剧作要素,观察各要素在整体中的功能与作用、表现效果与力量。然而整体也是通过各要素的相互配合与作用才能形成的。在各要素中,结构在整体中起着主导的作用,可以作为整体的第一要素,没有结构的合理配置,剧作势必陷于混乱,也是不成功的。当然,在一出小的剧作中,不必构建复杂的结构,要简单清晰。在此基础上,首先设定一个场面或情境,这个场面也不必复杂,尽量简单,场面也不必频繁转换,每一个场面的戏要做充分,使其完成在结构中的特定任务。其次,就是设置情节或故事。情节或故事必须与结构、场面相契合,也就是说,情节或故事必须与结构逻辑相吻合,情节的发展、故事的演变,都应该在结构的控制之下,不能以情节损害剧作整体结构,场面是情节或故事得以呈现的平台,它既是时间的,也是空间的,情节或故事的延展要尽可能地与场面相勾连。最后,是角色对话,对话是在一定场景中完成的,要充分注意场面中环境因素对对话的限定、刺激作用,同时,对话本身也可以形成环境中的一部分,对话是情节或故事的催化剂,也是情节或故事的引爆点,还是情节或故事的推动者,它能制造氛围,也能引起悬念,它既能反映出人物的性格,也能映现社会的审美判断。尽管对话在剧本写作中是第四位的要素,但它是所有其他要素的最终完成者,因此成为整体戏剧写作的核心。

### 小结

这一讲为绪论,我向大家概述整个讲授内容的基本框架,包括素材、结构、对话和形态。我首先介绍了即兴编剧的概念及即兴编剧的可能性问题。即兴编剧不仅是一种新的编剧技巧,也是一种新的编剧方法,同时也是一种新的编剧观念和理论。我将在后续的讲授中,论及整个即兴编剧的基本理论——刺激与反应学说,这个理论不仅适用于即兴编剧,也适用于一般戏剧

<sup>①</sup> [英]维特根斯坦:《哲学研究》,汤潮、范光棣,译,生活·读书·新知三联书店1992年版,第15页。