

戏剧与电影的 剧作理论与技巧

(美)约翰·霍华德·劳逊 著

邵牧君 齐 宙 译

THEORY AND TECHNIQUE OF PLAYWRITING AND SCREEN WRITING

John Howard Lawson

G. P. Putnam's Sons

New York. 1949

图书在版编目(CIP)数据

戏剧与电影的剧作理论与技巧/(美)劳逊著;邵牧君, 齐雷译. - 2版. - 北京:中国电影出版社, 1999.7

ISBN 7-106-00080-9

I. 戏… II. ①劳… ②邵… ③齐… III. ①戏剧-艺术-创作方法②电影-创作方法 IV. ①J804②J904

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 10397 号

责任编辑:呼 冉

封面设计:乃 萱

戏剧与电影的剧作理论与技巧

中国电影出版社出版发行

(北京北三环东路 22 号)

北京丰华印刷厂印刷 新华书店经销

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:16.875 插页:2

字数:338000 印数:2001-4000 册

1989 年 8 月第 1 版 1999 年 7 月北京第 2 次印刷

ISBN 7-106-00080-9/J·0058 定价:26.00 元

目 次

序 言	(1)
-----------	-------

上卷 戏剧的剧作理论与技巧

第一部 戏剧思想史	(11)
第一章 亚里士多德	(13)
第二章 文艺复兴时代	(22)
第三章 十八世纪	(36)
第四章 十九世纪	(47)
第五章 易卜生	(85)
第二部 现代戏剧	(111)
第一章 自觉意志和社会必然性	(115)
第二章 现代思想的二元论	(129)
第三章 肖伯纳	(139)
第四章 评论和技巧的趋向	(148)
第五章 奥尼尔	(166)
第六章 现代戏剧的技巧	(182)
第三部 剧本的结构	(203)
第一章 冲突律	(207)
第二章 戏剧性动作	(214)
第三章 从高潮看统一性	(221)
第四章 选择的过程	(236)
第五章 社会背景	(251)

第四部 剧本的组成	(275)
第一章 连贯性.....	(277)
第二章 说明.....	(292)
第三章 进展.....	(306)
第四章 必需场面.....	(327)
第五章 高潮.....	(333)
第六章 性格描写.....	(349)
第七章 对话.....	(358)
第八章 观众.....	(374)

下卷 电影的剧作理论与技巧

第一部 起始的五十年	(381)
第一章 镍币影院.....	(385)
第二章 维纳街与欧洲.....	(393)
第三章 世界市场.....	(401)
第四章 “电影官”.....	(413)
第五章 有声片的出现.....	(426)
第六章 社会功能.....	(434)
第七章 危机.....	(442)
第二部 影片的结构	(447)
第一章 运动中的冲突.....	(449)
第二章 电影动作.....	(464)
第三章 声带.....	(470)
第四章 从高潮看统一性.....	(475)
第五章 社会背景.....	(482)
第三部 影片的组成	(487)
第一章 连贯性.....	(489)
第二章 说明.....	(496)

第三章	进展	(503)
第四章	必需场面	(512)
第五章	高潮	(518)
第六章	性格描写	(525)
附 言		(531)
重印附记		邵牧君(533)

序 言

这本书已经出版了十几年，趁这次重版发行的时候，我曾力求对本书的价值和缺点作一次郑重的估计。我认为在决定一本研究舞台剧作技巧的著作的价值时，应该着眼于它在今日戏剧界的混沌一片、喧嚣芜杂的竞争情况中所起的实际作用。目前年轻剧作家或者是匆匆忙忙地上演自己的作品，或者是只有放弃戏剧工作；因此，他们在写作时就不再去考虑戏剧的过去的光荣传统，而只求写出一个布景简单的戏来，以迎合上演人的要求。假如他的作品被接受了，上演了，他就被整月的排演和初次上演的考验弄得非常紧张，很少再有时间去作什么历史的或哲学的思考了。

那么，为什么这本原意要作为剧作指南的书还要提出美学、社会和政治等方面的问题来研究呢？这就要追溯到本书的目的。本书目的在于探求戏剧创作与社会力量之间的关系，探求在黝暗的剧场里上演的戏剧与在剧场外面进行着的现实生活之间的关系。

本书所以要附加一些对电影的研究，目的也就在此。这使本书的原来计划扩大了。电影的结构和技巧，反映了戏剧形式的历史演变过程中的一个新阶段。

在理论方面，总的前提是：戏剧，和一切用以造成交流的形式相同，是用来反映一个特定社会的风尚、道德和生活方式的。然而，这种反映不是静态的；并不只是象用一面雪亮的镜子来照出一个清楚的形象而已。艺术家自己就是跟变动中的阶级关系与敌对力量的运动分不开的；他自己就是他所企图说明

的斗争的参与者。他的创作活动既是个人的，同时也是社会的；剧作家正是他所描绘的世界的一部分，因此，他的作品必须是具有社会意义、价值和希望的，经过生活经验千锤百炼的制成品。

艺术家在把自己的经验变成一件有意识的艺术作品时，他就必须应用在历史的过程中形成的技巧和形式，这种形式正代表着社会的文化遗产。例如，一位诗人可以用十四行诗体来表达他的浓厚的个人情感，但是十四行诗体本身正是一种相传了几世纪之久的形式，是许多位诗人的社会经验的结晶。

当诗人把他的思想和感情去适应十四行诗体的要求时，他就赋予了他的显然是独特的情感以社会意义，并且使这种情感和人类的经验发生了联系——而更重要的是，诗人的情感本身也正是人类经验的一部分。假如诗人的情感是绝对地独特的话，那么按理它也应该要求一种绝对独特的诗歌形式。近年来有很多人企图在表达自己的“独特的”心灵时采用了一些必然使人十分费解的形式，这正是因为这些所谓独特的形式和集体的经验是没有明确关系的。

一件艺术作品，就其形式方面来说，也把个人的创造活动和艺术家在其中生活和劳动的社会的文化，一种随着历史的发展而演变的文化，结合了起来。美的形式是在不断地发生变化的。这个变化过程和文化的一般倾向以及它在社会生活中所起的经常变化的作用，都有重大的关系。因此，形式也是帮助我们去了解一件艺术作品的社会意义或内容的重要关键。

现代批评界往往把形式和内容分开，这并不是偶然的：在十八和十九世纪占统治地位的哲学思潮中就已经包涵着这种形式和内容的分裂。许多哲学家都坚信外在的现实世界的特点，如贪欲和剥削等等，不会影响人的精神的内在世界。艺术家接受了这种二元论，于是二元论便成为他们抵挡敌对环境的种种

障碍的挡箭牌。艺术家自以为可以保证他们作品的内在的精髓（创作精神），不受外在的影响。但由于艺术是交流的手段，艺术家就发现自己处于一种矛盾的境地：他必需表现出他已经挣脱了交流形式的枷锁，否则他就会被剥夺掉一切表达自己的思想的权利，不再能作为一个艺术家了。但创作的冲动一旦失去社会性和目的，它就将萎缩，以至于死亡在自我意识的坟墓里。

所以我们可以看到，那种企图把艺术扭向内心世界、使它脱离现实的趋向，并不能给予艺术家以他所希求的精神上的安全感。他对自己的感情和感觉的兴趣，会不可避免地变成一种对纯粹形式的偏爱。他要说的话便越来越少，而相反地对说话的方式却越来越注意。这正是艺术对那些出卖它的社会功能的人所施行的报复。艺术家自命能完全掌握美学的方法以供自己个人的应用和享受，而为了保持这种幻觉，他就必需硬说自己能控制形式。但形式是创作者和他所服务的社会之间的联系；想不顾社会责任而单独行动的艺术家的，就必然会破坏这个联系。他就必需发明一种看来似乎是没有社会功能的私有表现形式，以证明他能够自由地摆脱根据集体经验和社会需要而形成艺术形式的社会力量。

二十世纪的日益增强的社会压力和紧张局面，引起了愈加强调形式的倾向。评论家们曾不嫌繁复地支持这样一种意见，认为形式的产生并不是为了便利交流，而是为了在创作精神和不友好的环境之间竖立起一道屏障。

不幸的是有许多对艺术的社会功能很感兴趣的批评家也接受了下面这种虚伪理论：认为形式只是由一些个人的和美学的考虑来决定的。他们只是根据艺术家的一般态度来探求他的作品社会意义。他们认为普通含糊地所谓一部作品的内容，只是由作者的态度、意图和情感所组成的。但是，内容是不能脱

离形式而存在的。在艺术的素材还没有被变成语言，或者说还没有被赋予声音、形态、色彩、规模、结构之前，我们对这些素材是很难有所了解的。和雕琢用的石头分离了的雕像，还谈得上什么内容呢？

近年来，已经开始有一些艺术理论家把结构和技巧当作文化的社会发展中的重要因素加以研究。R·福克斯在分析小说时，把它当作代表资本主义发展时期的特色的艺术形式^①。C·考德威尔在《幻象与现实》一书中也追溯了诗歌的源流和它在技巧上的演变过程。更近的是S·芬格尔斯登，他认为艺术是“一种用于交流的语言”^②。

由于戏剧是一种更大众化、更“商业性”的艺术，所以它向来特别不适宜于采用那些会妨碍交流的玄秘形式。在目下，诗歌、绘画和音乐都在钻抽象和主观的牛角尖，而戏剧技巧却越变越“实际”——当然，这里的所谓实际是指完全靠巧妙的手法 and 反复使用一些最受欢迎的效果。但戏剧之所以会走向技巧化，原因就在于它不能不是社会化的。

今日百老汇剧场的混乱和不负责任的现象，即反映了戏剧已丧失了它的社会意识和道德目的。通常，剧本都只是为了谋利而写、而演的。但是够讽刺的是，那些专为赚钱而演出的无聊作品却常常遭到商业上的惨败，原因在于这些剧本都不是生根于那种将演员和观众连结起来、使他们共同肯定美的标准和价值的戏剧文化中的。

谈舞台剧本写作技巧的书是非常多的，但都只有比较微小的实际价值，因为这些书的立论基础都认为剧作家的创作环境是一个与社会隔绝的世界。习作者拼命背诵有关结构、对话、性格描写、上升动作、下落动作、高潮等方面的规则。但这些

^① 引见福克斯：《小说与人民》（1945年）。

^② 引见芬格尔斯登：《艺术与社会》（1947年）。

规则都是抽象的东西，它们跟戏剧的历史或作为剧作家素材泉源的人生舞台，都毫无关系。

本书是将剧本创作当作一个活的过程，当作剧作家通过在戏剧发展史中形成的形式，来表现自己的生活和经验的过程来研究的。这样做也并不会替那些在写作时作者根本没有意识到社会争端的作品硬套上一些外加的社会意义。我们已经指出，现代舞台剧很少以道德上的热忱或艺术上的信念作为特点。通过剧作家的目的来分析他的剧作结构时，我们必需把他的剧作目的加以现实的考查。假如剧作家是把最高希望寄托在卖座上，而对生活的注意仅仅局限于鲍尔蒂所谓的“三十六种戏剧性情境”，那么他写出的剧本也仍然是他个人人格的忠实反映。我们未尝不可以把这种剧本作为废物或废品，不加理睬。但是倘要了解他所写的东西，我们就必需把作品的结构和使作品产生的思想过程联系起来看。一出讲一对怕羞的夫妇共度蜜月的笑剧，在探讨爱情和婚姻问题方面可能远不及易卜生的《傀儡家庭》来得深刻。但是在这两种情况下，剧作者的信念和他对人类关系和伦理价值的感情都将支配戏剧性的冲突和决定各个场面、各个情境的安排。

本书所用的方法和那种将技巧的处理习惯地当作一堆规则，只要背熟了就可以如法炮制的方法不同，它不是那么简单的。任何一位剧作家，只要他严肃地钻研过他那一门技巧，就一定会知道，对待那些教科书上所罗列的规则，最好的办法就是“反其道而行之”。只有深切了解创造的过程，才可能有希望掌握技巧。

在戏剧技巧方面确是一片混乱，但在电影界这种混乱现象更为严重。好莱坞不单是在浪费金钱方面，而且在不负责任、乱吹“票房价值”、滥用噱头等方面，也使百老汇望尘莫及。现代戏剧和电影之所以缺乏创造力，当然有它的社会的和经济

的原因。艺术家不能自由选择工作条件，他不能控制道德风气，也无权支配经济力量以符合其艺术目标的要求。因此，他的作品的效果和鲜明程度只好决定于他对演出或制片过程的了解或者某种程度的掌握，决定于他是否善于理解这个过程的局限性和善于利用它的可能性。

在电影方面，戏剧性的交流更是通过一种高度技术化的、商业性的机器，来呈现在世界各地的广大观众面前的。这些因素决定了电影的结构，使它和以前的一切戏剧经验有很大的不同，而同时又要去完成戏剧的传统使命——即动作的摹仿，把手势、表情、运动和言语结合在一个整体之中。

无论研究戏剧或电影的结构，都需要采用历史的方法。我们并不是在讨论最近才新发明的某种形式。电影的历史虽然仅有五十多年，但它所依据的正是比它的历史长五十倍的讲故事的技巧、传统和对人民以及他们的冲突和情感的信念。所以概括地论述一下戏剧思想史，对研究舞台剧本和电影剧本的写作是会有帮助的。下卷一开始就叙述了美国电影的发展史纲以及促使美国电影成长的那些主导思想和力量。

以取得技巧方面的知识为目的的读者，看到本书的大部分篇幅被划给了历史材料，也许会感到失望。但这些材料正是本书书名中与技巧相联系的理论的背景。关于戏剧结构和写作的研究是从上卷的第三部开始的，对电影剧本写作的分析则从下卷的第二部开始。不拟接触历史和哲学的领域的读者可以从这几部分读起。假如关于技巧的讨论激发了他们探讨这些技巧的历史根源的兴趣，他们可以回过头来看看技巧的原则到底是怎样发展起来的。

在修订上卷时，我只作了一些细小的改动。有缺点和不足的地方（一定很多）也很难仅就文句的修改来加以弥补。我的目的只是想使本书的组织更完善些，使论点更清楚精确一些；

这就是这篇序言和以后每一部分开始前的提要的目的所在。在下卷，我试图应用对本书初版重加研究后所得到的一切教训。我希望，关于电影剧作的部分，在论点的明确和材料的组织上都能有一些改进，使它对于“作为一种交流手段的艺术”这一基本问题，能有更进一步的阐明。

上 卷

戏剧的剧作理论与技巧

第一部 戏剧思想史

欧洲戏剧思想的发源地是希腊戏剧。现代关于技巧的理论极大部分还是以亚里士多德的原则作基础的。第一章对亚里士多德的遗产作了一个简短的评价。

第二章谈到十六世纪文艺复兴时代的戏剧全盛期。认为文艺复兴前的一千八百多年中戏剧传统完全中断，这没有历史根据。然而，就戏剧理论而言，说中断或许是可以的。因为无论如何，理论在中世纪时是停止发展的。流浪诗人、农村节日和教堂仪式创造了一个流传了很久的戏剧传统。但是这种传统在文艺复兴时代来到之前一向是并没有被评论家所注意，即使在文艺复兴时，理论也大大地落后于实际。当伊丽莎白时代的剧作家在诗歌创作上蓬勃一时的时候，批评思想却忽略了戏剧理论，只是重复着形式上的古典定律。

十七世纪后期，即法国的莫里哀和英国复辟喜剧的时代，可以说是文艺复兴的逆流，或者说是两性、婚姻和金钱加以现实的处理的开始——这对戏剧的后期发展影响是极大的。这种改变是和对戏剧技巧的新看法同时出现的；伊丽莎白时代戏剧的那种范围广阔的动作大大压缩了，以适应舞台的框子。我们以戏剧思想中的这一个转捩点结束了第二章。

第三章谈到十八世纪。倾心于美国和法国革命的资产阶级

产生了一种理性的哲学，一种对个人的权利和义务的强调，十七世纪喜剧中金钱与两性关系的剧情已经不能适应这个需要了。

十九世纪是资产阶级社会充分发展的时期，其中充满了不可避免的矛盾和日益加深的阶级斗争。黑格尔的哲学反映了被抽象的理想和现实的必然性之间的矛盾所苦恼的资产阶级的的问题。黑格尔思想的二元论反映了“自由的”个人和环境给予他的条件之间的斗争，以及心灵的热望和人类意志对卑贱琐务的屈服之间的斗争。黑格尔式的两难论在歌德的《浮士德》中被戏剧化了。

歌德在《浮士德》中以无限的智力提出过的这个问题，继续出现在十九世纪的后半叶。问题的阴影掠过舞台的虚构世界，迫使它在幻象和现实二者之中加以挑选。

在经济成长和自由竞争的时期，资产阶级的希望反映在放任主义的经济学说和十九世纪初叶的浪漫的个人主义中。当经济力量的集中使放任主义的领域日益缩小的时候，冲突就不再表现为个人之间的正常竞争；它变成了具有威胁性的社会阶级的分裂。自觉意志的冲突很少再能在和社会争端无关的领域中发生了。戏剧已经失去了激情和信念之类的东西了。

由于十九世纪的思想替现代戏剧技巧奠定了基础，因此有必要对这段时期作较详尽的评述。所以，在第四章里，在叙述的体例上作了小小的变更——加上了小标题并再分成十节，目的是为了使内容更为醒目。

十九世纪的戏剧文化最完整地体现在易卜生的作品中。第四章论述了总的趋向后，第五章就专门分析易卜生的特殊贡献。