

编剧艺术

■ (美) L·埃格里 著 ■■

BIANJU YISHU

BIANJU YISHU



外国戏剧理论丛书

编 剧 艺 术

〔美〕 L·埃格里 著

朱 角 译

谢 榕 津 校订

中 国 戏 剧 出 版 社

The Art of Dramatic Writing (Its Basis
in the Creative Interpretation of Human Motives)

By

Lajos Egri

A Touchstone Book Published

by Simon And Schuster, New York, 1942, 1946, 1960

内 容 提 要

本书系一部论述编剧方法的专著，内容包括三个部分：前提、人物性格和冲突，主述后两部分。全书从人物行为的动机着眼，详尽地阐述了编剧艺术与方法，叙述翔实，深入浅出，对于深入理解近代从易卜生到奥尼尔的一些作品，对于了解戏剧观念与编剧技巧，以及从事剧本创作均有裨益。

责任编辑：张榕

编 剧 艺 术

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京市彩虹印刷厂印刷

字数210,000 开本787×1092毫米 $\frac{1}{32}$ 印张11,625插页2

1987年1月北京第1版 1987年1月北京第1次印刷

印数1——2,930册

书号8069·1038

定价2.25元

G.米勒*对本书的介绍

首先，我必须就埃格里先生和他在这本《编剧艺术》^①中所彻底解决的法则问题说句公道话。这本《编剧艺术》远远不止是一本编剧手册。

但用一两句话很难说清楚这是一本什么书，正如维布伦^②的《有闲阶级的理论》和帕灵顿^③的《美国思想的主流》最初公开发表时，很难用简短的文字说明前者对社会学的意义及后者与美国文学之间的关系。而且这些著作不仅向迄今仍然黑暗的角落投射光明，还照亮了很多相邻的部门，并为生活中的其它许多领域打开了门户，因此，恰当的评价总是需要经历一段时间的。我敢肯定，对这本《编剧艺术》，时间也将给予它慷慨的评价。

* 米勒 (Perry Gilbert Eddy Miller, 1905—1963)，美国文艺批评家、学者。——译注

① 本书的原名。——译注

② 维布伦 (Thorstein Bunde Veblen, 1875—1929)，美国经济学家、社会科学家。1899年发表《有闲阶级的理论》。——译注

③ 帕灵顿 (Vernon Louis Parrington, 1871—1929)，美国教育家、文艺批评家。——译注

我作为一个专业的舞台剧演出人，对埃格里先生以专业人员的身份直接同我谈及的问题，自然感到由衷的兴趣。剧坛上尽是条条框框，活象一片烤火腿上满布的丁香一样。一种极严格的、简直成了不可动摇的近乎公理的说法认为，一出戏未经上演，谁都说不出这出戏怎么个好法。用演出衡量一出戏的好坏显然是一种相当昂贵的办法。如果演出结果很糟，你会很不满意这个剧本，而失败实在是经常发生的事。因此，我感到我能够对《编剧艺术》做出评价，而能够对一本书做出评价，这不是简单的事。我认为这是我读到的第一本这样的书：当你和高薪演员订定合同，并聘请七个工会的各种人员，准备排演一出犹如在长岛盖幢大楼那样耗资昂贵的戏之前，它能告诉你这出戏的弊病在哪里。

埃格里先生的这本书内容充实，有根有据，流畅易读。我认为只有知识渊博、学识不仅局限于某一门专业的人才能做到这一点。埃格里先生谈问题谈得极其清晰明了，这是因为他对生活的本身，不论是陌生的、隐蔽的小节，抑或崇高的、深邃的大事，他都瞭如指掌。他使人感到他确是经验丰富，阅历广博。他知道的事很多，比大多数人都渊博得多，他可以说是一位充满智慧的人。

我认为《编剧艺术》一书最大的好处是，今后，大多数人包括我在内，谁也不能再为自己说不清楚某剧作的好坏而找借口了。读了埃格里先生的这本书，可以知道任

何一本小说、任何一部电影、任何一出戏、任何一篇短篇故事为什么令人厌倦，或者更重要的是，为什么使人激动不已。

我认为此书对美国戏剧界和广大公众均能产生巨大影响。

G. 米勒

前 言

——显得重要的重要性

在古代希腊的一座神殿里发生过一桩可怕的事情：有天夜里，宙斯神的雕像遭到了亵渎，被砸烂了。

居民们议论纷纷，忧心忡忡。他们担心众神复仇。

长老的公告响遍了大街小巷，敦促犯罪的人赶紧去自首，接受应得的惩罚。

那个罪人当然不打算自首。在一礼拜之后，另一座神像又被砸烂了。

人们这才想到准是疯子干的。于是密布岗哨。总算没有白费工夫，逮住了那个犯罪的人。

人们审问他：

“你知道不知道这样做会遭到什么下场？”

“知道。”他几乎很愉快地回答说，“死呗。”

“你难道不怕死？”

“怕么当然怕。”

“既然知道会被判处死刑，那你为什么还要犯法？”

这人勉强地控制住自己的感情回答道：

“我是一个无足轻重的人，一生下来我就是个无足轻重的人。我做不出任何出人头地的事，而且我知道最终我也不会出人头地。我就希望做出件什么事来，叫人注意我……叫人记住我。”

沉默了片刻，他又说：“只有那些被大伙遗忘了的人才是真正的死了的人，我觉得为了永生，死算不了什么。”

永生！

是的，人人都渴望引人注目，人人都希望自己显得重要，留芳百世。人人都希望做出些事情来，使别人惊叹地说：“他多么了不起！”

如果我们不能创造出有价值的或者美好的事物来……那么我们肯定会制造出一些别的，譬如麻烦、纠纷。

打个比方说，你家里那位长舌妇，你的海伦姑妈（其实家家都有这么一个人），她制造过种种不和和猜疑，弄得一家人因此常常发生口角。她为什么要这样做？毫无疑问，她希望自己显得重要。如果她不能靠别的、只能靠造谣生事以显示自己重要，那她就会毫不迟疑地去造谣生事。

力图突出自己，是人在生活中的一项基本需求。每一个人在任何时候都渴望引起别人的注意。自我感——或者说忸怩作态，甚至遁世隐退，都出自显示自己重要的那种欲望。如果失败会招来同情或怜悯，那么失败本身也就成

为一种目的。

再比方说，你有个叫做乔的逆襟，他一而再、再而三地追求女人。这是怎么回事？在家里，他可是个好家长、好父亲，更令人奇怪的他还是个好丈夫。只是在他的生活里似乎缺少点什么。他认为不论在自己内心，在家庭里，还是在社会上，他都不够重要。于是征服一个又一个女人成了他生活的焦点。每征服一个女人都使他感到自己似乎显得重要了一些，甚至象是完成了某种业绩。而一旦他发现自己是用追求女人来替代创造更有意义的业绩时，他会感到十分惊奇而哭笑不得的。

当母亲是一种创造。这是永生的开始。女人不象男人那么喜欢胡搞，也许这是其中的一个原因。

等到她的孩子长大，当他出自对母亲的关心和爱护，因而不愿打搅而把自己的心思瞒着母亲的时候，对母亲来说，这是最大的忘恩负义。孩子的做法使她觉得自己不再重要了。

每个人无一例外生来都有创造的能力；给人提供机会以表现他们的创造力是非常必要的。巴尔扎克、莫泊桑、和欧·亨利如果没有机会学习写作，他们就不会成为作家，或许倒成了大骗子。

每个人都要为天赋的创造才能寻找一条出路。如果你喜欢写作，就去写作。可能你担心缺少高等教育，影响你取得真正的成就？别把这一点放在心上。很多伟大的作

家，仅就莎士比亚、易卜生、萧伯纳几个人来说，他们都没有见过大学是什么样。

即使你成不了大器，至少可以充分地享受生活的乐趣。

如果写作不吸引你，你可以去学习唱歌，跳舞，或者学习演奏乐器，这些都足以使你的客人赏心悦目。何况这和写作同样属于艺术领域的行当。

是的，我们希望别人注意我们，我们希望别人记住我们，我们希望自己显得重要！我们可以通过最适于展示特殊才能的手段去表现自己，使自己显得重要。当然谁也难以预卜爱好会把自己引到哪里，或达到什么高度。

即使从纯商业的角度讲，你虽然没有成功，但你花了那么多的工夫，至少可以成为这一行的权威，你的经验会愈加丰富。如果它能使你不去胡作非为，仅仅这一点已经是了不起的成就了。

这样做当然不会伤害任何人，却终归可以满足你那渴望显得重要的信念。

序

本书不仅仅是为作家和创作家，也是为一般读者写的。广大读者如果对写作技巧有所了解，懂得任何一部文艺作品的完成都要煞费一番苦心，他们就会尊重文艺作品了。

读者在本书的附录里，可以看到一些以辩证方法分析剧本的提纲。我们希望它能增进读者对小说、短篇故事，尤其是对戏剧和电影的理解。

本书将讨论几个剧本，但不作全面褒贬；摘引其中某些段落只为藉以说明某个观点，不等于肯定整个剧本。

书里既谈现代剧本，也谈古典剧本。考虑到大部分现代剧作很快会被人们遗忘，所以着重谈的是古典剧本。何况多数聪明的读者对古典剧本相当熟悉，研究起来想必更为方便，购买起来也并不费力。

本书在理论上着重研究的是人物，不断变化着的人物。只有人物才能强烈地对不断变化着的内在的和外在的刺激作出反应。

不妨对所有读者，包括正在阅读的您，提一个问题：人物的基本特征究竟是什么？在讨论“突破点”、“配

合”和其他等等手段以前，必须首先理解这个问题，必须首先对研究对象的生态学有一个比较充分的了解，然后才能谈得到观察人物在运动中的状态。

在这之前，我们要仔细剖析“前提”、“人物”和“冲突”，从而使读者对推动人物上升或把人物推向毁灭的那种力量有个初步的印象。

建筑师不了解他所使用的材料，必然导致惨败；对于编剧来说，材料便是“前提”、“人物”和“冲突”，如果对这些“材料”没有充分的了解，就根本谈不到如何着手编剧。我们希望这个观点能对读者有所启发。

本书打算就一般的写作，特别是就剧本的写作采用一种新的方法。这种新的方法立足于自然辩证法。

许多伟大剧作家的不朽的剧本，经历了时间的考验传到了我们手里。但即使天才也常常写很坏的剧本。

这是为什么？因为天才写剧本依靠本能，而不是依靠丰富的学识。本能可能使一个人写出杰作，但单纯依靠本能完全可能导致他多次失败。

权威们列举了不少编剧的科学法则。对于戏剧影响最大的，也是最重要的，莫过于亚理斯多德，他在两千五百年前说过：

“事件安排中最重要不是人，而是人的行动和生活。”^①

亚理斯多德不承认人物的重要性，这种影响一直延续

到今天。另一些专家却认为人物才是任何一部作品最重要的因素。十六世纪西班牙戏剧家洛卜·德·维伽提出这样的大纲：

“第一幕展开。第二幕把事件交织在一起，经过巧妙地安排，直到第三幕中间还让人猜不出结果来。结局一定要与预期的结果相反，最后使人们看到一些完全出乎意料的事。”②

德国的批评家兼剧作家莱辛写道：

“遵守最严格法则也弥补不了人物创作方面最小的漏洞。”③

法国戏剧家高乃依写道：

“戏剧既然是艺术，肯定是有法则的；只是无法肯定这些法则是什么。”④

诸如此类的说法，有的彼此矛盾，有的走得更远，认为戏剧根本无法则可循。这算是最令人奇怪的不可知论

① 六个成分（情节、“性格”、言词、“思想”、“形象”与歌曲）里，最重要的是情节，即事件的安排；因为悲剧所摹仿的不是人，而是人的行动、生活、幸福，……《诗学·诗艺》（人民文学出版社）第21页。——译注

② 维伽（Lope Felix de Vega 1562—1635），西班牙戏剧家。——译注

③ 莱辛（Lessing, 1729—1781），德国文艺批评家，著有《汉堡剧评》等。——译注

④ 高乃依（Corneill, 1606—1684），法国戏剧家。——译注

了。谁都知道吃饭、走路、呼吸、绘画、演奏、跳舞、飞行、架桥等等都有各自的规律，也就是说每种生命现象和自然现象都有它的规律。那么为什么编剧就没有规律可循呢？显然，这是不可能的。

有些作家提出过一些规律，告诉我们一出戏是由不同成分组成的，诸如主题、结构、意外枝节、冲突、纠葛、必要场面、气氛、对话和高潮。对这些部分，作家们分别撰写过书，并作出了阐释与分析。

虽然这些作家的写作态度是认真严肃的，也研究过他人在这方面的作品，同时又从自己的创作中取得过经验，有过体会，但是读者并不满足，总感觉还缺少点什么。因为初学写作的人既搞不清纠葛、紧张、冲突和情绪之间的关系，也不明白这一切究竟同他们自己要写的那个剧本之间存在着什么关系。他懂得了“主题”的含义，但是把它应用起来又糊涂了。威廉·阿契尔^①认为剧本没有必要讲究主题。帕西瓦尔·怀尔德^②却主张在戏开始时主题是必要的，但是必须把它掩藏得谁也发现不了才好。究竟该以谁为准呢？

我们再来谈谈所谓“必要场面”。有些权威认为必要

① 威廉·阿契尔 (William Arther, 1856—1924)，英国文学批评家、剧作家。——译注

② 帕西瓦尔·怀尔德 (Percival Wilde, 1887—1953)，美国作家、戏剧家。——译注

场面是极端重要的；另一些人却根本否定这种论点。“必要场面”是重要的或是不重要的，编写教科书的人各自阐述自认得意的理论，却没有一个人把这些理论同整体联系起来谈，以便让初学者明纲察目，有所遵循。可以说这类理论的弱点在于缺少一种统一一切的力量。

我们认为，把必要场面、紧张、气氛和其他成分列举出来谈是多余的，它们只是某种重要因素导致的结果。告诉剧作者，在他的戏中应该有一个必要的场面，或者说他的戏缺少紧张的东西，缺少纠葛，是毫无用处的，因为定义不能代替解答问题的答案。除非具体告诉他如何写出这些东西来。

必须具备引起紧张的因素，造成纠葛的因素。但剧作者却不一定要有意识地去创造它们。此外，还必须具备统领全局的力量，让各个局部统一在这种力量中，犹如人的四肢从躯体自然而然地伸展出来那样。这种力量是什么？是人的性格，具有无穷细节和复杂矛盾的人的性格。

我们决不认为本书论述的理论是编剧方法完美无缺的定论。与此相反，我们以为，开辟一条新的道路，总不免要犯许多错误，有时甚至很难把问题阐述清楚。后来者必然会作出更深入的探究，根据这种辩证的方法，写出比我们更透彻更深刻的论著来。本书运用的是辩证的方法，因而它本身也应该服从辩证法的规律。本书提出的理论可以说是一种“正面”的理论，相反的意见可以说是“反面”

的意见，从正反两方面出发得出“综合”的观念。而将正反两个方面加以比较和综合，则是一条通向真理的途径。

目 录

DDAS/07

前言——显得重要的重要性	1
序	5
第一章 前 提	1
第二章 人物性格	40
一 骨 架	40
二 环 境	52
三 辩证法	60
四 人物性格的成长	72
五 人物的意志力	94
六 情节和性格，哪个重要	105
七 人物编写自己的戏	123
八 关键人物	130
九 敌对角色	137
十 配 合	138
十一 对立的结合	143