

编剧理论与技巧

顾 仲 彝 著



中国戏剧出版社

编剧理论与技巧

顾 仲 彝

中国戏剧出版社

内 容 说 明

《编剧理论与技巧》是原上海戏剧学院戏剧文学系教授顾仲彝于一九六三年编写的教材。作者已于一九六五年病逝。我们请作者家属将这部讲稿加以整理出版，以满足专业和业余戏剧工作者的需要。

本书作者通过对古今中外优秀剧作和戏剧理论的研究，探索了编剧艺术的规律。全书分为绪论、戏剧题材与主题思想、戏剧冲突、戏剧结构、戏剧人物、戏剧语言等六章。对于戏剧创作、戏剧理论研究和话剧、电影、戏曲等艺术院校有关专业的教学都有相当的参考价值。

责任编辑：陈革彦

编剧理论与技巧

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新店华书北京发行所发行

京安印刷厂印刷

字数342,000 开本850×1160 毫米1/32 印张13 $\frac{3}{4}$ 插页3

1981年6月第1版 1981年6月第1次印刷

书号:8069·75

定价:1.65

序

仲彝比我大好几岁。我还在北方读书时，他已经在上海大学里教书了。我经常在刊物上读到他写的文章和翻译的剧本；但我和他相识，还是在抗日战争胜利，我到了上海之后的事情。那时候，他在办上海市戏剧学校，他把佐临、健吾和我都约去讲课。当时我们天真得很，以为在国民党统治下，还可以培养一批人才，办自己的剧团，演我们自己想演的戏。当然这都是幻想。在国民党的反动统治下，话剧演出越来越困难。不久，佐临和我就都被迫到香港改行去搞电影。到后来，仲彝和欧阳予倩也不得不跑到香港电影公司去了。

天幸解放大军势如破竹。一九四九年四月，南京解放前夕，我和仲彝夫妇同船由香港绕道烟台到北京，参加全国第一次文代会。会后，我和他还有舒绣文同志又去四野随军南下。那时仲彝已经近五十岁了，还坚持和我们一起下连队，一天行军五六十里。我和仲彝每天一道滚地铺，因此对他了解得更多，觉得他的朴实浑厚、谦虚稳重，都值得我很好地学习。的确，仲彝不象一般戏剧界朋友那样才华恣肆溢于言表，初次见他的人甚至可能会以为他有些沉默寡言。可是，一谈到他的专业，他却可以滔滔不绝，谈得论点精辟，深入浅出，有条有理。大约这就是多年来他深得学生欢迎的道理。

全国解放之后，他参加了一个时期的电影事业管理工作，后来就回到老本行，搞戏剧教育和理论研究，多年来作出了很多贡献。我却一直搞了电影，和戏剧几乎不沾边。工作不在一道，

见面机会也少了。但不时读到 he 写的东西，看到他在努力用马列主义观点整理自己的学问，总是替他高兴，同时也感到十分艳羡。因为我自己本来也搞过一点戏剧理论研究，搞了电影之后就全部丢下了。想钻研一点电影艺术理论，又总是自己无法支配时间，东抓一把西抓一把顾不上。因此，象仲彝这样能把全部时间和精力用在戏剧理论研究上，总是使我非常羡慕。

的确，象仲彝这样全力从事戏剧理论工作的人，我们不是很多而是太少；象这部《编剧理论与技巧》这样材料丰富旁征博引的基础理论书更是不可多得的。建国三十年了，我们连一套各艺术部门的基本教材好象还没有编出来。我想，这里面虽然有各种主客观原因，但主要不外两条：（一）搞理论研究是件艰苦的劳动，要阅读钻研许多中外典籍，要结合当前文艺创作分析研究。这首先要自己有比较正确的立场观点，有比较敏锐的鉴别能力。即使是搞一本基础教材，要求也是一样。（二）恐怕更主要的障碍是：搞理论写教材，谁也不能保证不说句错话，犯一点失误。有时可能是对评价作品上有一点偏颇，有时也可能是观点上有些站不住脚。理论本来要经过实践检验来修正、补充，要通过“百家争鸣”，批评和自我批评的方法来逐步趋向完善。但是多年来，往往一句错话就会被揪住不放！“四人帮”横行霸道的年月，更是棍子帽子满天飞！凡此种种，都使人不由得把文艺理论工作视为畏途。假如还可以加一条的话，就是理论研究的时间最没有保证。戏要准期上台，影片开拍了就不能随时停下来，可是搞理论的人就往往会随时被人从书桌边拉走，也最容易被套上行政的工作，结果搞理论研究反倒要“见缝插针”，变成了副业了！

我们希望有更多的人能不辞劳苦、不计得失，担起戏剧、电影和各艺术部门的理论研究工作。我们迫切要求对艺术理论研究采取积极支持和尊重的态度。当然，我们更坚决反对打棍子扣帽子的文化专制主义，我们欢迎与人为善的探讨商榷，共同切

磋提高。我们期待着继仲彝这部遗著之后,不断地有戏剧、电影各方面的基础理论著作问世。

在仲彝这部遗作出版之际,谨写这篇短文作为对九泉之下老友的纪念。

张 骏 祥 一九七九年二月

目 次

序	张骏祥(1)
第一章 绪论	(1)
第二章 戏剧题材与主题思想	(31)
第一节 戏剧题材的选择和处理	(31)
第二节 什么是剧本的主题思想	(36)
第三节 主题思想在剧本创作中的作用	(51)
第四节 主题思想在剧本中的体现	(57)
第三章 戏剧冲突	(66)
第一节 戏剧创作的基本特性的几种说法	(67)
第二节 戏剧冲突是戏剧创作的基本特征	(82)
第三节 生活矛盾与戏剧冲突的关系和区别	(100)
第四节 戏剧冲突的发展	(123)
第四章 戏剧结构	(142)
第一节 什么是戏剧结构	(142)
第二节 戏剧结构的类型	(164)
第三节 戏剧结构的分析	(179)
第四节 戏剧结构中一些重要手法	(241)
第五章 戏剧人物	(284)
第一节 人物塑造在戏剧创作中的重要性	(284)

第二节	戏剧人物的分析	(295)
第三节	如何创造戏剧的典型人物	(307)
第四节	如何在剧本中表现人物	(329)
第五节	在现代剧中塑造新英雄人物问题	(352)
第六章	戏剧语言	(358)
第一节	戏剧语言的作用	(359)
第二节	戏剧语言的特性	(373)
第三节	戏剧语言的要求和方法	(393)
回忆父亲		
——代后记		顾伯鐸(428)

第一章 绪 论

《编剧理论与技巧》这一课程的教学目的，是想通过编剧理论与技巧的阐述和探讨，使有志于戏剧创作和戏剧理论批评的青年们，能掌握编剧艺术的一般规律和法则，懂得怎样分析和结构一个剧本，提高他们的创作实践和理论批评的水平，从而繁荣我国的戏剧事业，使戏剧这一强有力的革命武器，在社会主义革命和社会主义建设中，更有效地发挥出它应有的教育和战斗作用。

当然，这些理论和技巧是从两千五百多年的创作实践中总结出来的，是通过历代戏剧理论批评家辛勤研究得来的。但戏剧是跟着时代前进的，适合于过去时代的戏剧理论与技巧，不可能全部适合于现代，尤其我们已进入社会主义大规模建设的新时代，新的生活内容必须有新的艺术形式来表达，新的理论和技巧来概括和分析；我们必须大胆创新，不能拘泥于旧的清规戒律。过去奉为“金科玉律”的规律和法则必须重新加以估价，作为借鉴来吸收和采用。但同时我们又不能割断历史，对戏剧理论的遗产抱虚无主义的态度，一概加以否定。拿二千三百年前希腊伟大理论家亚理斯多德所写的《诗学》来说，里面还可以找到对我们很有用的东西。我们必须采取又学习又批判的态度来对待一切中外古典戏剧作家和理论家的丰富遗产。同时，我们必须更着重地总结当前戏剧创作中反映新时代精神面貌的宝贵经验，用热情的态度加以保护和发扬。这就是本书作者的一个基本态度，目的在于使这本书更有助于社会主义新戏剧的创作和发展。

有人根据历史经验，认为理论家所总结出来的创作规律和

法则、手法和技巧，只能束缚初学者的手足，造成许多无形的“条条框框”，害多而利少。他们举例说，十七世纪法国古典主义文学家所规定的“三一律”，不知害苦了多少法国的戏剧作家，统治了法国剧坛有一百多年之久，直到十九世纪初叶浪漫主义戏剧兴起，才大胆地打破了这框框。的确，“三一律”在法国十七、十八两个世纪内确曾起过不良的影响，使得许多剧作家不能充分发挥他们的才能。但这不能怪“三一律”本身，而应当怪这些作家不理解“三一律”的精神实质，片面地把它作为形式主义的“金科玉律”来遵守。“三一律”是意大利学者琴提奥^①于一五四五年根据亚理斯多德的《诗学》的理论制定出来的。他规定每一出戏必须服从“时间的一致”（以一昼夜二十四小时为限）、“地点的一致”（同一个地点）和“动作的一致”（或称情节的一致，即剧中的情节应构成一个有机的整体）。其实亚理斯多德在《诗学》里只提倡了“动作的一致”，对“时间的一致”只提了“太阳运行一周或多一些”一句话；至于“地点的一致”，《诗学》里根本没有提到。琴提奥等意大利学者们完全误解了亚理斯多德的真正意图，而作出了片面的机械的硬性规定。后来十七世纪法国古典主义文学家如吕却留^②之流的法国皇家学院派就规定它为文学艺术的“经典法律”，强迫作家们遵守。我们如果再细细研究一下《诗学》关于这方面的论述，就可以看到“动作的一致”（这也是《诗学》里最着重谈到的一点）是从总结希腊悲剧作经验所得出来的一条极有价值的戏剧创作规律，至今还是十分正确而有用的；而时间和地点的一致则是从“动作的一致”里引伸出来的。琴提奥等作出硬性规定，那是错误的。从这个例子我认为对待过去戏剧创作的经验和戏剧创作规律，有三点应当注意：第一，我们应当认真地

① 琴提奥（Gentio），意大利十六世纪中叶的一位学者，主张严格遵守时间的一致，但真正规定“三一律”的条文的是较晚的卡斯他伐德洛（Castelvetro 1505—1571）。

② 吕却留（Richellieu, Armand Jean 1585—1642），法国红衣主教，文学家、政治家。

研究它们,学习它们,了解它们的精神实质,接受这份宝贵的戏剧遗产,从而取得丰富的营养。阿·托尔斯泰说得好:“我们继承了两千五百年来的经验……我相信现代作家如果不研究古典作品的规律,他们获得的成就只可能是偶然的。”他又说:“在戏剧创作方面,我不害怕承认我们还是些浅学者,为什么音乐家、作曲家在没有研究那些伤透脑筋的和声学、对位法以前,是不会去写歌剧的呢?而我们在没有懂得舞台规律的时候就动手写作剧本了。但是戏剧创作这门学问并不比音乐简单而轻易。”^①第二,我们应当用唯物辩证法和历史辩证法来分析研究理论和技巧的遗产,并且用又学习又批判的态度接受它们。过去戏剧理论家所阐述的规律,是总结当时戏剧创作经验所得出来的,有些对我们还有用,应当吸收它;有的已经过时了,对我们没有用,甚至是有害,应当抛弃它。我们应当用新的立场、观点来批判地学习古典的理论遗产。第三,我们应当着重总结当前创作的新的经验。戏剧跟其它艺术一样,是跟着时代演变而发展的。在社会主义社会里,我们有了新的人与人之间的关系,新的生活矛盾冲突,新的理想和希望,我们必须有新的形式和技巧来适应新的内容。当然,不可否认,我们社会主义戏剧还很年轻,经验不足,并且还有许多难以一时完全解决的新问题,如:如何在戏剧中反映人民内部矛盾问题,如何塑造新英雄人物形象问题,如何表现新时代精神面貌问题,如何在戏剧中反映国际斗争的题材和主题问题,等等,要解决这些问题,显然过去的剧作家们和理论家们所留给我们的创作经验和理论技巧是不够用的,有待于我们钻研探讨,大胆尝试,及时总结,革新创造。我们现在学习过去二千五百多年的戏剧创作经验和理论技巧,目的就在于使我们有更坚实稳固的基础来进行大胆的戏剧革新和创造,我们只要坚持用辩证唯物主义和历史唯物主义观点来研究探讨一切戏剧创作的理论和

^① 《阿·托尔斯泰六卷集》第六卷(俄文原版)。

技巧,那它们就会帮助我们,丰富我们,不会束缚我们的手脚。

明确了我们学习编剧理论和技巧的目的,端正了我们的学习态度以后,进而谈谈编剧工作者和戏剧理论工作者应该努力具备的四个必要条件:(一)要努力具有正确的世界观和高度的思想水平;(二)要深入生活,努力积累丰富的革命斗争和生产斗争的生活经验,要努力熟悉工农兵的生活;(三)要努力积累渊博的文化知识和深厚的文学艺术修养;(四)要努力掌握戏剧创作的基本规律和法则,熟悉编剧的各种手法和技巧。现在分别简要地谈一下。

第一,要努力具有正确的世界观和高度的思想水平。

历来世界上伟大的戏剧家都是当时伟大的、先进的思想家,他们剧作里的先进思想鼓舞人民推动着社会前进。我国元代伟大的戏剧家关汉卿^①,在他丰富多彩的剧作里塑造了不少生动的高尚的英雄人物和智勇双全的妇女形象,这些人物形象都具有当时的先进思想和高尚情操,表现出剧作主题的反抗强暴、伸张正义、卫护真理、揭露丑恶的高度思想性。希腊三大悲剧家埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯也都以他们的捍卫民主精神,反对僭主制度,宣扬爱国主义思想,反对不义的战争,维护女权,提倡人类平等的当时先进的思想而传诵到今天。莎士比亚^②的剧作代表文艺复兴时期先进的人文主义思想,莫里哀^③以毫不妥协的精神揭露当时贵族资产阶级的丑恶和罪行。总之,他们的作品之所以不朽,千百年来,作为经典著作,在戏剧宝库中始终占有光辉的地位而屹立在剧坛上,撇开它们高度的艺术性不

① 关汉卿(生卒年不详),元代伟大戏剧家,曾著有《窦娥冤》、《望江亭》、《救风尘》等剧本。

② 莎士比亚(William Shakespeare 1564—1616),英国文艺复兴时期伟大戏剧家。

③ 莫里哀(Moliere, Jean Baptiste Popuelin 1622—1673),法国十七世纪卓越的喜剧作家和演员。

谈,主要的,应该说是这些先进的思想对我们还有深刻的思想教育意义。历史上也有一些戏剧家,他们在文学词藻上、戏剧技巧上都有可取之处,但由于他们作品的思想性不高,虽然在当时也享有盛名,终究为历史所淘汰。例如清初名戏剧家李渔^①虽然写了不少在技巧上极为高明的戏曲,如他的《风筝误》、《奈何天》等(他的戏剧理论《闲情偶寄》中的《词曲部》,也有不少关于“填词”技巧方面的精辟论点)。但由于他剧作的思想性较低,不为后人所推重。莎士比亚同时代的剧作家也有不少在文辞和结构上有独到之处的,如本·琼生^②、马洛^③等,但他们剧本的思想性却很低,在舞台上一味追求紧张的庸俗的剧场效果。十九世纪“佳构剧”的代表作者斯克立勃^④的许多剧本虽然在欧洲舞台上曾经风行一时,剧场性很强,情节安排得引人入胜,但由于缺乏严肃的主题思想,只是昙花一现,早已被人遗忘。

一部艺术作品的所谓“思想性”,简单说起来,就是作家对生活本质的认识。对生活本质的认识越深刻,它的思想性就越高。认识之后,再形象地反映在他作品里,那就是作品的“艺术性”。所以认识和反映生活的本质就是一部作品的思想性和艺术性的不可分割的两个方面。而认识生活本质的正确程度,要看他对生活的主观看法是否符合生活的客观规律。各个时代的人,各个阶级的人,对生活的认识各不相同,一种是唯物的,或者接近于唯物的,也就是根据客观事物的本质来认识;另一种是唯心的,也就是根据主观臆想来认识。把认识到的客观事物反映在艺术作品里,形象地再现生活,在不同作家的艺术思想的基础上,形成各种各样不同的创作方法。一部作品的思想性的高低

-
- ① 李渔(1611—约1679),字笠翁,清初著名戏剧家,著有《风筝误》、《比目鱼》等剧本,和《闲情偶寄》一书(见《中国古典戏曲论著集成》第七集)。
 - ② 本·琼生 (Ben Johnson 1573—1637),英国十六世纪剧作家。
 - ③ 马洛(Christopher Marlowe 1564—1593),英国十六世纪剧作家。
 - ④ 斯克立勃 (Eugene Scribe 1791—1861),法国十九世纪剧作家。

主要依据作家的世界观的正确程度来决定，而他的创作方法是受他的世界观指导的，所以我们说：要提高作家作品的思想性，首先要努力具有正确的世界观。

世界观是我们对待周围现实的各种看法的总称，分析起来可分成以下三个方面：

（一）立场问题。一切反映社会生活、阶级斗争的文学艺术作品都具有明显的阶级性。

在中国长期的封建社会里（在萌芽状态的资本积累时期里，基本上还是以封建统治为主的社会），阶级对立虽然没有象近百年来帝国主义势力侵入中国以后所造成的尖锐的阶级冲突那么明显，但士大夫出身的剧作家们经过封建礼教思想的长期熏陶和宣传而受到深厚的影响，他们的阶级局限性和历史局限性是必然的。所以在传统剧目里可以看到作者的阶级立场和观点有时是很复杂或混乱的，作品里有人民性，也有封建性。但就是这样，我们还是大体上可以分辨两种截然不同的戏曲传统剧目，一种是宣扬封建礼教，为封建统治阶级歌功颂德和服务的。如明代高明^①的《琵琶记》传奇等。另一种是站在人民大众的立场反抗统治阶级的暴政，反对封建礼教的束缚，为人民大众说话的，如关汉卿的《窦娥冤》等。在中国千千万万的传统剧目中，有不少既有民主性精华，又有封建糟粕的作品，尤其是流传在民间的地方戏曲里的剧目，可能原来是人民大众的创作，是揭露封建社会黑暗，富有反抗性的。但经过统治阶级的干预、篡改而成为立场、观点极其混乱的作品。我们现在的整旧工作，就是“取其精华，去其糟粕”，恢复它本来面目，发扬它的人民性，剔除它的封建性。

我们现代的戏剧工作要为社会主义服务，要为人民服务，就必须站在无产阶级和人民大众的立场上，通过作品去团结人民、教育人民；因此作家的立场问题是一个根本性的问题。

^① 高明（约1305—1380），字则诚，元末明初戏曲作家。

列宁指出：“文学事业应当成为无产阶级总的事业的一部分，成为一部统一的、伟大的、由整个工人阶级的整个觉悟的先锋队所开动的社会民主主义机器的‘齿轮和螺丝钉’。”^①我们必须从这个高度来理解作家立场问题的重要性。

（二）观点问题。观点的范围很广，包括哲学的、政治的、社会的、文艺的、美学的、道德的等等。观点是由立场来决定的，站在什么阶级立场上就有什么样的观点。资产阶级用唯心主义、主观主义的观点来看问题，无产阶级则用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点来看问题。

这里只谈谈与戏剧创作极其有关的几个观点，即辩证唯物主义和历史唯物主义的观点，阶级观点和群众观点。

辩证唯物主义和历史唯物主义的观点是我们无产阶级文学艺术工作者最基本的观点。我们在工作中一方面要富于革命热情，另一方面又要贯彻实事求是脚踏实地的精神，以生活为我们创作的源泉，真正地深入生活，观察、研究、分析一切人，一切事件，反复细致地进行调查研究，直到真正掌握人物的内心活动、心理状态，真正懂得所描写的事件的前后因果，它的本质和它的发展规律，然后进行艺术构思，进行概括集中，创造真正合乎生活真实的典型人物和典型环境。只有坚持辩证唯物主义和历史唯物主义的观点，我们才能善于洞察萌芽状态的新生事物，善于掌握事物的发展规律，才能塑造出真实可信的人物。

阶级观点是另一个重要观点。在阶级社会里每一个人的性格都打上阶级的烙印，每一个人的思想感情都是有阶级性的，世界上没有超阶级的人，没有超阶级的思想感情，也没有超阶级的“人性”和“爱”。但是我们既要研究每一个阶级的人物的一般性格特征，也要研究某一个阶级里某一阶层的人物的特征，以及每一阶级里个人物的个性特征。不从阶级观点来研究人物、

^① 《党的组织和党的文学》，见《列宁选集》第1卷。

理解人物、刻划人物，就不可能把这个人物写得真实。然而阶级特征还须从个性特征里表达出来，也就是说阶级特征和人物个性要很好结合起来才能写好这个人物。许多剧本里生动的人物形象都和作者深刻理解那个阶级特征分不开的，例如，曹禺的《雷雨》里，周朴园是封建兼买办阶级的典型人物，周萍是封建资产阶级家庭里的公子哥儿，但又沾染了一些“新”的思想；鲁贵是流氓无产阶级的典型人物……都写得活龙活现，栩栩如生。但鲁大海的工人形象却写得不象，这是由于作者在当时对工人阶级了解得不够，没有掌握住工人阶级人物的特征。

人的阶级性是很复杂的，所以我们在描绘一个阶级的人物时，决不可以把他们写成一个模样，或者要求作家把某一个阶级的人物写成一个标准模型，而如果离开了这个模型就认为是“歪曲”，这样就会造成千篇一律的公式化概念化的人物。例如在许多剧本里，党委书记总写成差不多一个模样，没有太大的区别，这虽然是作家深刻了解人物不够所造成的必然结果，但也可能是由于对阶级性的表现千差万别理解得不够，以及害怕离开这个模型就要受到歪曲党的领导形象的指责所造成。因之，我们要善于理解在每一个阶级里都存在着的各种不同的人物类型，并且要充分注意到即是在一种类型里还有千差万别的个性特征这一客观事实。

群众观点是无产阶级革命剧作家的重要标志之一。艺术创作是为群众服务，是为满足千百万群众的需要而存在的。剧作家必须首先了解群众需要什么，群众关心的是什么，然后才能根据群众的需要以及他们所关心的问题运用群众所喜闻乐见的艺术形式来写剧本。剧作家在创作的过程中，在剧本演出过程中，要乐于听取各方面群众对剧本的批评，要善于吸收他们的意见，充分利用群众的智慧，来补充和修改我们的剧本。

当然，群众观点和剧作家的独立思考精神并不是矛盾的。剧作家不能做群众的尾巴，把群众意见不加分析地一股脑儿都

用到自己的剧本里去；或今天这些人这么批评，就这么改，明天那些人那么说，又那么改。这样，作品一定会变成四不象，东拼西凑，补补贴贴，不成其为一部完整的艺术品。剧作家不应该有成见，但必须有自己的主见，有独立思考的能力，对所有的意见都必须经过仔细分析、研究，然后作出决定，该取的取，不该取的不取。剧作家对别人的意见有自己主动的取舍权，任何人都不应该强迫剧作家接受他的意见；因为艺术创作不同于一般物质生产，除了一般的艺术标准以外，必须保持创作者个性特征所形成的独特艺术风格和手法。艺术家创作时有他自己的创作意图，人对事有他自己的看法和感受，表达思想、感情一定有他自己的表现手法和风格。所以别人的意见必须首先变成他自己的意见，才能用到他的作品里去。实践经验告诉我们一个好剧本往往要经过无数次的提意见，无数次的修改，才能逐渐臻于完善。所以，剧作家有无正确的群众观点是他的作品能否逐步提高的重要条件。

戏剧是集体的艺术，剧作家只是戏剧工作者大集体中的一员而已，他的剧本只是整个戏剧演出中的一个基础而已，他的剧本还须经过导演、演员、舞台美术工作者等的集体创造才能和观众见面。中国古典戏曲剧目在舞台上演出时，往往无法把真正剧作者的姓名放上去，因为几百年来不知经过多少位艺人的重新创造和一再修改而成为现存舞台演出样式，有的有原作者，但原作者和演出本往往相去很远，面目全非。例如王实甫^①的《西厢记》和南北各剧种演出的《西厢记》，除了故事轮廓还保持原样以外，已完全不是本来面目，并且各剧种的演出又有很大的不同。其它名剧如《梁祝》、《白蛇传》等，已无从查考其原作者是谁了，它们都是历代艺人的通力合作，是千千万万艺人的集体创作。但这种集体创作跟最近风行的“领导出思想，群众出生活，作

^① 王实甫(生卒年不详)，元代伟大的戏曲作家。