

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	(32
第五章 高潮	(33
第六章 性格描写	(34
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 “电影宫”	(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	(486)
第一章 连贯性	(488)
第二章 说明	(495)

第三章	进展	(502)
第四章	必需场面	(511)
第五章	高潮	(517)
第六章	性格描写	(524)
言		(530)
序	印附记	(532)

剧化了，如《罗密欧与朱丽叶》中的浪漫的恋爱观，《哈姆雷特》中母子间的强烈的个人关系。泰纳说：“莎士比亚的女性人物是一群迷人的孩子，她们有着过多的情感，进行着热情的恋爱。”她们不是“一般的”女人；她们是新社会秩序中的商人家庭的装饰品。她们是非常“有限制”的女人，社会迫使她们只能做一群“迷人的孩子”。

莎士比亚总结了文艺复兴时代的推动力量——它把权力欲和求知欲，跟新教徒的公民道德理想结合在一起。伊丽莎白时代的戏剧，据泰纳所说，正是“这个年青的世界的作品和图画，它跟这个世界本身同样自然、无羁和悲惨”。但是这个年青的世界正在向一个一定的方向前进，正如泰纳所说，“它发展着所有那些促使人们‘闭锁’于自我——自我的世界——的本能，替人们准备好走向宗教改革和战斗的道路。”新教徒的思想、“造成一个道德家，一个劳动者，一个公民。”^①

在伊丽莎白时代的后期，政治和经济方面的争端开始更具体地表现在戏剧中。尼古尔谈到《费浮兴的亚顿》和《以仁慈杀死的一个女人》两剧时说：它们是“不自觉的革命者想推翻古老风习的企图……这些剧本都应该跟议会制度的逐渐兴起和资产阶级的出现联系在一起”^②。

西班牙戏剧的伟大时代是和伊丽莎白时代同时的。但L·德维加和卡尔德隆在许多方面，例如在技巧和社会倾向等方面，都是和英国戏剧家不同的。由于西班牙人对欧洲戏剧思想主流只起了侧面的影响，我们可以不必评论他们的作品。但是我们必需指出，西班牙和英国是在文艺复兴时代能达到戏剧表现的成熟阶段的仅有的两个国家。这两国是当时最动荡、最活跃、最富有的国家；它们在商业上是劲敌，两国都在尽力搜刮世界

① 引见泰纳：《英国文学史》（1886）。

② 引见尼古尔：《戏剧理论》。

他的宇宙观的全部基础。叔本华的主要作品《意志和表象的世界》出版于1819年。他认为盲目的意志在整个自然界中起着作用，无生命物体的运动和人的运动都是由于意志的努力：其实，这是“逻辑范畴的预先存在”的翻版。叔本华用绝对意志来代替了黑格尔的绝对观念。但这里存在有一个重要的区别，它必然会对后来的思想起巨大的影响：黑格尔承认理性的世界，叔本华则认为意志是情绪的、本能的。因为人的意志并不是奠基于理性的目的，所以它不是自由的，只是普遍意志的一种未加控制的表现。

十八世纪初期的两个最重要的戏剧批评家明白陈述了“悲剧性冲突”的理论以及它与人的意志的关系——内容和黑格尔的理论很相象。这两个人是许来格尔和科立里奇。在十九世纪的最后十年中，F·布轮退耳澄清了冲突律的含义，认为它是戏剧性动作的基础。

冲突的理论只是黑格尔对戏剧技巧研究的一部分贡献而已。辩证法还替易卜生的技巧准备了社会逻辑的基础。易卜生并不表现一系列的因果关系，他只表现一个复杂的运动，一个个人和他的环境间的一系列冲突和协调现象。平衡受到扰乱，成为推动动作的力量。易卜生的逻辑并不是以性格的“品质”为基础的；在易卜生的剧本中，主人公的动作的动机和他们的环境有着极密切联系。这是戏剧结构的一种根本性改革。我们已经看到布兰克斯正是将黑格尔的逻辑当作“能解决天地间一切问题的钥匙”。作为文学批评家的布兰克斯和作为戏剧家的易卜生都是从黑格尔的“强制的思想过程”那里学到了方法。

黑格尔对技巧理论还作了另一个杰出的贡献：他扫除了关于形式和内容的各种含糊的理论。在古典主义和浪漫主义之间的一场长期而无聊的论战中，这是一个重要的问题。因为黑格

这样，劳埃直接地感觉到爱情的仁慈，米拉确知他会在死亡中找到满足（正和《恐怖的森林》中加贝所说的“我知道你是死得很快乐的”完全相同）。劳埃走了，让米拉独自站在桥上；她向天空看看，有一架敌机掠空而过^①。对存在的实用主义的（即不考虑理性或意志力）的理解，导使他向往于一个无理性的世界，在那里情绪是被净化了的，仁慈是被直觉地感受到的。

《两院》是一部现实的、笔调辛辣的揭露本国政府的欺诈行为的剧本。这里没有牵涉到永生的人格问题，没有谈到上帝、命运或自然，没有狂暴的和缠结不解的情绪。爱伦·麦克里恩是一个政治理想家，他寻求着改革弊端的良策。

在这个剧本里，个人的意志是和社会必然性对立的。剧作者并没有把形而上的必然性表现成无法与之抗争的力量。因此，我们可以认为个人和环境之间的相互作用将是能动的、发展的。但是当我们研究《两院》的结构时，我们发现事情并不是这样。这个剧本对问题的说明是静止的，冲突是并不发展的。

安特生非常清晰地说明了他的剧本的主题。但是在这里，和在《恐怖的森林》中一样，只要简单地提一笔就足够了。

《两院》对美国的政治手段提出了猛烈攻击，但是这些攻击是借对话来表达而不是通过动作来表现的；戏的运动只是局限于重复地表现那些在开幕时就充分表现了的人与人的各种关系和各种观点。在第一幕中我们立刻就知道拨付尼伐达水坝的经费缺额法案已经发生了舞弊——苏鲁门·菲兹摩里思说：“可疑之至！我的天，我看这个法案就没有一个清白点！”在第一幕

^① 在雪伍德的《愚人乐》中又重复了这种思想，它也在一个空袭的场面中发展到最高潮。

第三部 剧本的结构

对戏剧理论的历史发展和技巧的研究，说明了剧作家的处理剧情和性格的方法决定于那些在剧作家所属的阶级和时代中流行着的观念。这些观念代表一个漫长的文化发展的过程；从上代承袭下来的思想体系经历着经常的变化和适应，反映了经济力量和阶级关系的变动。

剧作家所利用的形式也是随历史而演变的。欧洲的戏剧传统发源于希腊：当第一个演员——塔斯披斯——在纪元前六世纪作为古代为纪念酒神而举行的仪式中回答歌队唱词的人物而出现时，戏剧就成为一种以手势和对话来表现故事的东西。随着戏的结构的发展，就有可能来求得技巧的规律。希腊戏剧已经表明，戏剧所处理的是人物的动作，事件的体系必需具有某种计划或统一性。亚里士多德创立了两条总的原则：动作是命运的转变；结构的统一性是为了使动作完整并规定动作的界限。

在中古的欧洲这些原则失传了，因为戏剧不再作为一种计划好了的、通过表演来摹仿一个动作的东西而存在，代之而起的是农村的节会、宗教的仪式和巡游诗人的演唱。这些都是戏剧的表现形式，但是它们并没有一种符合亚里士多德的定义的情节结构。在文艺复兴时代，戏剧重新以一种演出的故事的姿态出现时，也正是亚里士多德被重新发现，他的理论重被接受

表现的：在开始三场中曾经有力地戏剧化了的社会问题却只是被剧作者在第一幕的最后一场——法庭——中静止地重复了一遍。在第二幕中，父母的问题是被强调了；他们是好心好意的，但可惜无能为力；善良的意志代替了争取达到自觉目的的意志；他们的善良目的并没有戏剧价值，因为问题在于他们已经不再对孩子发生兴趣；好心只是一种消极的态度，它不能构成富有意义的进展。第二幕的各场只是重复了父母的问题，附带又重复了孩子的烦恼和需要。剧作者认为必然性是绝对的，是无法补救的。由于此点，动作变得比较缺少说服力；我们不能确定孩子是否有可能和离了婚的父母中任何一个取得满意的协调，因为人物的自觉意志的努力并不是被导向这一取得协调的目标。在另一方面，即便孩子最后是被抛弃了，剧作者也不应该把第二幕的大部分都用于证明这一点；他毋宁是应该分析孩子在孤独地努力使自己和新的环境取得协调时所表现的自觉意志。最后一场表现出孩子的孤独，但孤独是消极地表现出来的，即表现成一种情绪，因为剧作者没有让我们足够地深入孩子的心灵，以致不能了解孩子的自觉意识和意志是如何来反应新的环境的。

也许我们需要对“高潮”这一术语的用法先作一些解释。读者可能怀疑，是否在军校里这一场可以非常恰当地称之为《星期三的孩子》的高潮。一般认为高潮是动作的一个中心点，接着而来的是“下落动作”，再次是收场或结局。高潮和结局将在后面专章阐释。现在只需说明这一点就够了：“高潮”这个术语是用来专指动作最后的和最强烈的阶段。这不一定是最后一场，而是指表现冲突的最后局面的一场；我认为《星期三的孩子》的军校一场表现了孩子的斗争中最高的阶段，因此必需视之为高潮。

将动作集结在一个特定的目的上就构成了作为戏剧本质的

第四章 选择的过程

从高潮看统一性的原则并没有解决剧本的创作过程。它只是过程的开始；高潮并不能帮助作者自动地选择出事件来加以分类和剪裁。选择的过程是如何进行的？如何使紧张延续不断和愈益增强？各场间的直接因果联系是什么？强调与剪裁是什么一回事？剧作者如何来决定事件的严密次序或连贯性？他如何决定首要场面和次要场面，以及二者之间的联系？他如何决定一场戏的长度和人物的数目？或然性、机遇、巧合又是什么一回事？什么叫必需场面？有多少动作必需在舞台上表现？有多少可以在回想或叙述的方式中表过？“主题的统一性”和“动作的统一性”二者在戏的进展中有什么确定的关系？

这十二个问题必需加以研究和解答：各个问题间都有密切的相互关系，并且和下面两大类问题都有关系：选择过程的问题，连贯性的问题（这是选择过程的一个后期的、更为细致的阶段）。

我们阐释了统一性原则之后，必需随即找出：这原则是如何起作用的？我们必需从基础观念追溯起，一直到整个戏的素材的选择与剪裁。

剧本是剧作家创造的。然而，我们不能以为剧本是从虚无飘渺中或者是从抽象的人生整体或巨大的未知数里创造出来的。相反，剧本是从大家都熟悉的材料中创造出来的——必需是那些为大家所熟悉的材料；否则，观众将无法与舞台上的事件建立关系。

大小偶然事件，而是应该作为整体来研究的一个过程。促使我们去研究这个过程的主要原因，在于她是在一定的已知情况下结束她的生命的。我们假定这整个童年时代的总和正表现在这个女孩子和她的环境（其中也有人）之间的一次带根本性的冲突；我们必需把这些人 and 当时的环境当作一个整体。我们已经知道了冲突的后期阶段。我们也要将冲突的早期阶段表现在作为高潮的事件中。

假如这个剧本的背景是英国资产阶级的乡村生活，我们就应当考虑到在这种生活中发生过的巨大变化：欧洲战争动摇了充满感伤情绪的绅士家庭；极度疲乏而又充满希望的人们庆祝大战的结束；旧的社会价值标准的破产；深刻的经济上的不安。

易卜生是把他的剧本中的外在事件范围极其充分地戏剧化了的。过去发生过的事件，人物的童年时代发生过的事件，都在全剧动作中占有活跃的地位。

在《群鬼》中，易卜生突出了整整一系列发生在各个人物的早年生活中的危机。在爱尔温夫人婚后的第一年，她就出奔去委身于孟德斯，但他迫使她又回到丈夫家里；当她的孩子出生后，她必需“加倍艰苦地斗争——进行一场不顾一切的斗争；使谁都不知道我的孩子的父亲是怎样的人”；她不久就面对了另一个危机：她的丈夫和家中的女佣私生了一个女孩；她就下一个不顾一切的决心：把她的儿子在七岁的时候送出去，在他的父亲还活着的年代绝不准许他回家。她的丈夫死后，她决定建立一所孤儿院，并且在经济上资助它，作为她对一个她所深恶痛绝的男人的纪念品。

这些事件都具体得惊人。结构是有力的，枝节的动作都被表现得线索分明。戏的外在事件范围是以爱尔温夫人的婚姻为边限的。易卜生将家庭看作社会的基本单位。《群鬼》的基础动作——爱尔温夫人必需决定她是否要杀掉她的儿子——提出

一面，例如 B·亚诺德的个人悲剧^①，他能把这个叛国案件和当时的历史孤立开来作戏剧性的处理么？关于亚诺德的死，可以研究的重要问题之一是：假如他稍早一点就牺牲了，他就会成为战争中最伟大的英雄；所以使他成为一个叛国者的原因是和促使他耀武扬威进军魁北克的动机有密切联系的。这是一场很引人入胜的个人冲突，但如果不联系起历史背景——指那些使革命爆发的社会力量、亚诺德和这些力量的关系、他对革命的认识、他的阶级的文化和道德——来讲述这个故事，那就会变成痴人说梦。

当然，剧作家也可以说自己只是在处理历史的某一片段（无论他的故事是根据历史的，还是虚构的）。但是，他如果感到自己的人物不象亚诺德那样具有历史事实根据，感到自己的人物和历史的漩涡比较远离和缺少直接的牵连，那就等于歪曲了自己的人物和人物所处的情境。

那么，是不是说，那些处理众所周知的事实或有名人物的戏，和那些谈论私人家庭问题的戏之间的区别正在于此呢？这正是我要说明的一点。在这两种戏里，剧作者都必须把他的人物和时代联系起来了解。

这并不是说戏本身必需包括各种史料和范围极广的许多事件。选择的主要意思就是要善于精选；动作的基础必需广大、稳固，而动作本身则可以只谈到一些经过精心选择的事件。

在今天的戏剧中，一般的趋向是写一些立脚不稳、基础不可捉摸的剧本。在另一方面，社会意识较强的青年剧作家们，则急于要表现事件的广度和深度，结果却走了另一个极端。

^① B·亚诺德系美国独立战争时代的著名人物，1741年生，初为普通兵士，后以战功擢升费城司令官。在战争近结束阶段时（1780年），亚诺德与英国克林顿爵士勾结，终于被发觉，以叛国论罪。亚诺德逃亡至英国，死于1801年。
——译者

们了解到海妮是生活在一个实用主义的世界中的，她除了替目前的一瞬间作打算外，没有任何计划；她是混乱的、绝望的、不负责任的。但她的戏剧性在于她的“纯粹经验”是怎样地连续受到了考验和损害；我们不可能通过她的心情来了解海妮；我们唯一能了解海妮的途径是通过她的达成决心的企图——无论这些企图是如何间暂和不能令人满意。但我们所能看到的只是她的心情，我们看到她象一个飘浮无定的人，被神秘的、宿命的社会力量盲目地赶来赶去。

这就发生了这样一个矛盾：我们的直接感觉（每桩具体的事件的投影）是极其具体、真实的，但对全局却是模糊不清的。基础动作消失在性的神秘主义里，其中包括爱情和力量的双重意思。莫爱反抗直接困难的能力是实用主义的，它的基础是狂暴的力量、情绪的而不是理性的命令，是一个听凭自己的“血统和神经”摆布的人在情绪上的冲击力。莫爱：“你到死也不会忘掉我的，我是你的第一个男人。你的内脏的一部分。你不会忘掉的。我已经用不退色的墨水在你身上写下了我的名字！”又说：“谁都不知道这件事，做的人和发现的人都是你。你一怕，就一个字都不会走漏了。”

我们很能了解莫爱的这种感觉。但这一场里含有动作的结局；莫爱的恳求，接下来的双双出走，作为对于布隆克斯^①的资产阶级家庭问题的回答，正和以娜拉的出走来回答《傀儡家庭》中所提出的问题同样清楚。但娜拉的出走是一桩出于意志的行为，而莫爱和海妮的罗曼蒂克的出奔却是一桩出于信仰的行为。它不是冲突，而是冲突的否定。

在《等待左撇子》中，奥达兹表现了巨大的进步。这里不再出现无法解答的神秘调子。但是否就能说他已经克服了那些

① 纽约州的一个小城市。——译者

假如我们承认莱辛所说的，“在自然界中每样东西都是互相联系、互相交织、互相转化和互相生发的”，我们就不会相信上述的唯心论点了。的确，正如莱辛所说的，剧作家“必需具有设定界限的能力”。但他的艺术的目的正在于在这些界限的范围内获得最大限度的外延。他处理的是生活的素材。他将这些素材按照自己的自觉意识和意志加以塑造。但是，假如他将这些素材和他自己也是其中一部分的生活的运动隔离开来的话，他就不可能达成上述目的。生活的运动是延续不断的，是一系列无尽期的危机，一系列无尽期的平衡状态的变化的运动。剧作家所选择的最高度的紧张点也就是他认为最生动的那一点，但这并不是说生活过程就在这一点上停止了。

假如我们从历史的观点来研究戏剧的话，我们会发现对高潮点的选择是受历史条件的限制的。例如，易卜生看到了资产阶级家庭的结构正在某一点上发生破裂以至全部垮台；这一点对他说来就是具有根本意义的情况，他必然就会把这一点当作他的剧本中的参照点。但是，历史是运动的；今天已经可以看得相当清楚，易卜生眼中的过程的终点已经不再是终点了；这样，娜拉的反抗和海达的自杀处于今日的社会条件下就不可能成为结论性的了。娜拉的出走是历史上的，而不是当代的，正如罗密欧和朱丽叶的死在他们的大理石坟墓中是历史上的，而不是当代的一样。

在马罗的《汤倍莱大帝》的结尾有这么两句：“与天地相会，至此让万事一齐终了。”但万事是不会终了的。一切都是成长和瓦解、腐朽和新生的过程中。一次冲突可能含有愈益增长的紧张，或愈益减退的紧张。但由于生活的过程是绵延不断的，所以愈益减退的紧张也正是一个准备的时期，是冲突的新阶段的酝酿时期。

戏剧性冲突的边限就是愈益增长的紧张的边限——这条原

她；古德回到柏林后，他的母亲却阻止他和弗朗结婚；她绝望地打电话给杜兹华斯，他勉强地答应去会见她，再一齐回纽约，虽然他是爱上了依迪丝。当他在轮船上会见了弗朗时，他才下定了一个从开幕起就可以看出是不可避免的決心：当船正要开行的时候，他丢下了她。这样，剧作者就把悬置一直维持到全剧最后的五分钟。

在戏的结尾出现的分手其实只是最后一幕第一场的分手的重复。在介乎其间的几场戏中，剧作者引进了两个全新的元素：古德的母亲，杜兹华斯和依迪丝·柯特雷脱的关系。但是否这两个元素影响了弗朗和她丈夫间的基本关系呢？没有，因为剧作者已经交代明白了这场冲突中的真正症结。古德有一个母亲这件事替弗朗带来了新的问题，但这问题并不影响她和她和环境之间的基本冲突。因为她反正总要爱上一个什么人的。杜兹华斯找上了另一个女人也是顺手牵来的穿插，它也并没有成为他要离开他妻子的原因。他离开弗朗的原因在于他发现他们不可能再共同生活下去，而这一点也早已在第三幕的第一场中交代得非常清楚了。

整个第三幕其实可以压缩成为一场；这一幕所含有的一切元素：古德的母亲，依迪丝·柯特雷脱的纯洁情感，杜兹华斯发觉到他妻子的愚蠢，他情感上对弗朗的留恋，以及他下决心离开她等，这些都只是同一个情况的若干方面而已。剧作者先写一场分手，然后把它拆成几场，表现出因分手而牵涉到的各种纠葛，再回转来结束分手的一场。

我们也不能断然说霍华德的写法是完全不能成立的。将最后一幕分成五场也有某些好处。虽然这在形式上变得更象叙述故事而不象戏剧，但剧作者终究保持了悬置；新的恋爱故事（杜兹华斯爱上依迪丝·柯特雷脱）几乎象是一段独立的情节，但唯其如此，才使这一幕具有一些否则不能具有的内容。

者没有将造成联盟的社会力量具体地表现出来，因此社会力量也似乎是机械的了。人物似乎太单薄，扁平；我们看不见环境对他们的自觉意志所起的压力。全剧中有很多关于性格的质朴动人的细节，但人物都没有什么变化；他们只是顺着一条预定的行为线活动。

E·雷斯的两部近作的高潮部分是一个足以说明剧作家的
发展过程的极好例子。《我们人民》的基础动作缺乏戏剧性的
处理。场面是一座讲台，人们在上面发表演说。演说者向我们的
社会良知发出呼吁：“我们人民”必需使我们的国家成为一
块自由的土地：“让我们把它洗涤干净，使它井井有条，使它
成为一片高尚的土地。”这是一篇令人振奋的呼吁；但由于这
呼吁并没有表现出任何和它的抽象内容相配合的动作性，因此
我们不能把它作为动作的指南来检验其价值。剧中高潮并没有
明确事件体系的范围，因为它丝毫没有表现戏中人物将如何来
实现这个呼吁，由于高潮中不含有紧张，它也就没有结局。

《我们人民》的发展中包括一系列这样的场面：作为独立
的事件来看，它们都很有效果，但这些场面都是说明性的，而
不是进展性的。由于它的高潮只是对问题作了一次理智的陈
述，所以全剧也只是对问题的各个不同方面作了一次理智的说
明而已。全剧三分之二以上都可以算作是说明性的。我们一
次又一次地回返到小资产阶级分子台维特的家中；在第七场中，
事情越来越糟了；在第九场中，他们去做生意，但他们存款的
那家银行又倒闭了；在第十一场中，一切更坏了。最后，在第
十三场中，出现了明确的活动——对环境必然性的压力所起的
反应：父亲被邀去带领一队失业者的游行队伍。台维特去领队的
决心是很合理可信的，因为我们已经看到了这个家庭的饥饿
和悲惨。但是这决心缺乏深度，因为人的自觉意志没有被揭示
出来。并且台维特一旦采取行动以后，剧作者就不再让观众看

见他了。

在第八场中尤其明显地暴露了剧作者用观念来代替事件的方法。史蒂扶——黑人仆人——说他一直在读H·G·威尔斯的《现代乌托邦》，并且还泛泛地谈了一些压迫黑人的现象。这是一个细节，但这是一个说明剧作者的方法的极好例子。黑人除了议论一下他读过的那本书以外，作为一个剧中人物就别无作用。

在另一方面，雷斯的后一个剧本《审判日》的基础动作是有力、突然而且生动的。这出戏的结构也跟《我们人民》形成了尖锐的对比。关于《审判日》中的最后一段剧情，最重要的一点是它的两面性：那个被假定已经死了的伟大革命家忽然出现在一个显然是准备作为法庭用的房间中，虽然这个剧本的地点是在一个虚构的国家内，但这间法庭显然是用来影射希特勒德国的。同时，自由主义者的审判官枪杀了独裁者。这个双重的高潮反映出在雷斯的社会观点中所存在着的矛盾：他认识到法庭中的冲突是一种你死我活的冲突；他看到工人阶级的领袖在斗争中占有重要的地位；他看到自由主义者的地位摇摇欲坠，但他对自由主义者的思想和行动能力却有一种不变的信心。因此，他把工人阶级的领袖作为一个主导人物引入场来，但同时却让诚实的自由主义者来打死独裁者。

这矛盾渗透在全剧中。导向这双重高潮的两条动作线并不很清楚明确。审判官枪杀独裁者的动作似乎是完全突如其来的。在第三幕的开始，当五个审判官在考虑问题时，剧作者暗示了一下后来的枪杀：自由主义者的审判官史拉泰斯基说：“诸位，我是个老头儿了，比你们谁都老……但我一天还能呼吸，我将继续保持我的荣誉和我的祖国的荣誉。”这段短短的堂皇话并不能说明他的性格，也没有能解释后来使他去枪杀独裁者的内心斗争。

的紧张，导向压缩和爆发，这一切便构成动作。

要实现这种强度和广度，丰富的诗意正是必要的条件。为此，我要在这里首先谈谈诗意问题。诗意不只是对话中的一个可有可无的属性。它是一种不可缺少的特质，否则对话将无法达成它的真正目的。语言把事件的真正的冲击力量通过文字表现出来：它把肉眼看不到的力量戏剧化了。要有效地完成这件工作（使事件成为可见的），必须先具备灼热的语言。这不是一般所谓美不美的问题，而是要求它有现实的色彩和感觉。真正的诗意的对话会使听的人产生一种可见的感觉。

一出戏在结构上的缺陷是和对话的风格有极密切关系的。例如，在《码头工人》中，语言坦率有力，但不丰满；它不足以充分地外延动作。这是一个结构上的缺陷，使人物的情绪和故事的完整性都受到影响。

在语言上获得了一定程度的诗意的现代剧作家，也正是那些企图把现实内容和社会意义灌输到戏剧中去的剧作家。如果我们研究一下我提起过的某些剧作家的作品的话，我们会发现他们的剧作（特别是都斯·柏索斯和拔许）都是缺乏结构上的统一性的。评论家常常认为奔放的诗意和“工整剧”的整洁的散文之间是天然对立的。其实，有许多所谓的“工整剧”在结构上毫无工整可言，它们相反地无论在结构上和语言上都是软弱无力的。但是，都斯·柏索斯和拔许的作品，虽然也有缺点，却是富有活力的；故事结构虽然散漫，但其中会孤立地出现某些具有巨大的压缩和外延的片段。他们的写作风格反映了剧作者的混乱的思想。在《清道夫》中，都斯·柏索斯试图把他周围世界里的经济和社会力量戏剧化，然后在所谓永恒的空间中找到归宿。剧本的结尾几行是这样的：

汤姆：我们在往哪儿走？