

劇 作 法

威廉·阿契尔著

吳鈞燮 聶文杞譯

剧 作 法

〔英国〕威廉·阿契尔著

吴韵燮 冉文杞译

中国戏剧出版社

一九六四年·北京

WILLIAM ARCHER
PLAY-MAKING
A MANUAL OF CRAFTSMANSHIP

根据 DODD MEAD & COMPANY
(NEW YORK 1928) 版本译出

封面设计：馬少展

剧 作 法

中国戏剧出版社出版

(北京朝内大街220号)

机械工业出版社印刷厂印刷

新华书店发行

书号 798 字数 218,000 印张 $10\frac{1}{4}$

开本 850×1168 毫米 $\frac{1}{32}$ 插页 2

1964年6月北京第1版

1964年6月北京第1次印刷

印数 0001—1000册 定价 (6 1 95元)

出版說明

威廉·阿契尔(1856—1924),英国近代戏剧理論家。他在英国戏剧史上的主要貢獻是首次把易卜生的剧作翻譯介紹到英国,并且与蕭伯納等在一起,反駁并战胜了当时英国保守势力对易卜生的攻击,终于使英国剧坛接受了易卜生的影响,排除了那种以摹仿和上演內容肤淺、純粹以形式取胜的法国“佳构剧”为时髦的風尚,从而促进了十九世紀末英国现实主义“新戏剧”的出現。

阿契尔的著作主要是在戏剧理論和戏剧創作方法的探討方面。他的作品有:《当代英国戏剧家》(1882),《旧戏剧与新戏剧》(1923),《亨利·欧文》(1883),《剧作法》(1912)等。他也曾从事过剧本創作,不过未获得重大的成就。

《剧作法》是一本談論戏剧創作技巧的书。作为一个十九世紀资产階級戏剧理論家,威廉·阿契尔的戏剧美学見解无疑是有很大的局限性的;但他在书中对戏剧技巧的一些基本問題和基本規律所作的探索和闡述,对于戏剧創作实践以及了解和研究欧洲戏剧創作理論还具有一定的参考价值,因此,我們出版了这一譯本,以供我国剧作者和戏剧理論工作者的参考。

本书在翻譯时,对个别的例证和作者原注有所删节。

中国戏剧出版社編輯部

一九六四年三月

卷首說明

本书無論从哪方面來說都是一本新問世之作。其中沒有哪一個比較大的片断曾經發表過，尽管書中偶然在這兒或那兒曾經插進了——但願插得還不算生硬——某些我往年發表過的文章中的零星段落和辭句。在舉例時，我力求尽可能選用已出版的劇本，以便學者可以自行查閱和對照我提出的論點。我所以在那么許多例子中都引用莎士比亞和易卜生，原因之一就在於他們是一般人最容易接觸到的劇作家。

如果讀者覺得我有点過分濫用了注解，我有兩點理由作為辯解：第一點是由于本書有一半以上的章節都寫成於船上或者其他手頭几乎完全無書可查的地方，因此有許多問題都有待於事後查考和訂正；第二點是由于有幾位友人——包括劇作家等等，曾經非常好意地校讀了我的原稿，並提出了許多寶貴意見的緣故。

作者 一九一二年一月，倫敦。

統一書號：10069·798

定 價：1.95 元

目 次

卷首說明	1
------	---

第一篇 序曲

第一章 导言	3
第二章 主题的选择	14
第三章 戏剧性与非戏剧性	25
第四章 布局的常规	46
第五章 人物表	63

第二篇 开端

第六章 着手点——莎士比亚与易卜生	73
第七章 补叙——它的目的和手段	94
第八章 第一幕	110
第九章 “好奇”与“兴趣”	129
第十章 要预示，不要预述	144

第三篇 中部

第十一章 紧张与紧张的悬置	155
第十二章 准备——指路标	164

第十三章	必需場面·····	183
第十四章	突轉·····	211
第十五章	可信、機緣與巧合·····	223
第十六章	邏輯·····	240
第十七章	保持秘密·····	247

第四篇 結尾

第十八章	高潮與倒高潮·····	259
第十九章	轉變·····	267
第二十章	死胡同的主題及其他·····	275
第二十一章	結局·····	279

第五篇 尾聲

第二十二章	人物性格與心理分析·····	293
第二十三章	對話及其他·····	301

第一篇
序 曲

4

5

第一章 导 言

写剧本沒有規則可循。当然，要提出一些反面的忠告——劝初学者不要如何如何，这是容易的。但这些“不要”大多都很显而易见，而那些并不显而易见的“不要”，却又常常并不可靠。比如說，如果你想使你的剧本能够上演（除了在中国上演之外^①），你就决不能把它写成十六幕，每幕演一个钟头，这是毫无疑问的。但是哪有这样一个新手，竟会需要有一本教科书去告訴他这样的事情呢？另一方面，今天的大多数理論家們都会当作一条至理名言告訴你：你决不能让你的人物無論是在直接对观众說的、或是表面上只对自己說的独白里，陈述自己的处境，或者說明自己的动机。但是我們記得，在所有的戏剧开端中，最好的一个开端就是：理查·普兰塔琪納特在空空的舞台上一瘸一拐地走出来，說：

如今我們那严冬般的积怨
已被这約克的太阳照耀成灿烂的夏天；
曾經籠罩着我們王室的片片阴云，
都已埋葬在深深的海底。^②

① 作者以为过去我国戏曲每次演出所需的时间都很长。——譯者注。

② 見莎士比亚《理查三世》第一場。——譯者注。

而当我们一记起这一点，我们就会感到那条至理名言是需要作很大的修正的。事实上，除了那些由最浅显的常识所决定的规则外，并没有任何绝对的规则。亚理斯多德本人与其说是把雅典的剧作家的实践加以教条化，还不如说他只是把这些实践加以分析、归类而从中归纳出一般的经验来而已。他不說“你必须如何如何”，而宁肯說“你最好如何如何”。只是到了贺拉斯手里，他才在一个戏剧大为衰落的年代中，重述了亚历山大学派的一些伪亚理斯多德公式，把它们說成仿佛是无可争辩的艺术教条似的。

那么，既然这样，怎么会有人经常不断地希望得到有关戏剧艺术和技巧的教科书呢？怎么会有这么多的人，包括我在内，自己不能写出一个剧本来救救穷，却急于要告诉人家怎么去写剧本呢？而且更奇怪的是，怎么会有这么多的人，情愿拜倒在这些教师们的大门墙之下呢？在写小说一方面就没有这样的情形。尽管这种文学形式非常流行，但小说写作指南，如果有这样的书存在的话，比较起来也是非常之少的。为什么人们会着迷于这样一种想法，认为创作戏剧性故事的艺术不同于创作陈述性故事的艺术，认为前者是可以请人教而且必须请人教的呢？

原因非常明显，也非常有力，足以说明写一部像本书这样的作品即使不是合乎天经地义的话，也多少是有它的理由的。一本小说，一当它清清楚楚地写了出来以后，就马上凭它本身的价值存在下去。白纸黑字的书页是创作者和欣赏者的头脑之间唯一的媒介物。就连印刷出版这件工作，也只不过是扩大了它可能具有的吸引力，而并没有改变它原有的性质。然而戏剧，在它能够对大家发挥它应有的吸引力之前，却必须先通过一架高

度复杂的机器——剧场，这架机器的种种严格的条件对大多数新手来说，是一个令人目眩神迷的秘密。他们一方面感到自己有强烈的内在信心——认为自己有能力控制它，但另一方面却又对它的技术上的复杂性抱着一种常常是夸大了的和近于迷信的想法。正因为他们一般没有或者极少有机会去很接近地观察它或者亲身体会它，因此他们急于想从书本上去“读通它”，就像他们可以从书本上去读通其他一切机器那样。这是一般有志于此者的通常的情形，他们既没有那种饱含于自身血液之中的戏剧本能，却又并非天生完全缺乏这种本能，以致于根本领会不到任何技术上的困难或问题。一位介于这两个极端之间的有才智的新手，通常总是高估了理论指导的效力，对于那些分析评论抱着过高的期望，远超过它所实际能起的作用。

这就给一般掉书袋的酸学究和卖野人头的江湖骗子大开了方便之门，使他们有机可投。按这里所说的酸学究是指那样一种人，他们根据一些形而上学或者心理学的基本概念杜撰出一整套规则来，还自夸这是从 Weissnichtwo^① 大学的某个课堂里搬来的一套戏剧上的摩西十诫。另一方面，所谓江湖骗子是指那样一种人，他们从一些最庸俗的编剧匠的最恶劣的创作实践中归纳出普遍规律来，并且把说明赢取票房价值的秘诀，作为他们最大的雄心壮志。如果他们果真做到了这一点，那么他们的作用倒也并非完全可以鄙视，然而事实上由于他们通常总是见识浅薄，加以那些赢取票房价值的秘诀即使不是因月而异，也是因季而异的，因此他的精心杰作，其价值也就跟查得吉尔或者

① 德文：烏何有，莫須有。——譯者注。

老摩尔^①的杰作差不多了。^②

既然如此，那么有什么理由来进行像本书中所尝试的这种探讨呢？既然承认戏剧写作没有规则可循，而且如果来寻求这样的规则，其结果不是流于卖弄学问，就是流于招摇撞骗，那么我自己又为什么要来置身于这样一件冒失而无益的事业呢？原因恰巧是：因为我对此中的危险深有感受，因此我自信有几分希望能够避免它们。规则是没有的，但不能因此就说，在醉心于剧作艺术的千万人当中，就不会有某些人由于别人用明白而实事求是的话向他指明剧作艺术中的某些问题和可能性而得到益处。我自己在逢到有些以剧作家自期的人来找我要求提出忠告和指导的时候，就曾感到过很需要有几本这一类性质的手册。要举出几种有关戏剧的优秀论著来是很容易的，但这些书的目

-
- ① 英国的两个有名的“占星学家”，曾先后出版过骗人的《占星学年鉴》，风行一时。——译者注。
- ② 这里作者所反对的，就是霍威尔斯(W. D. Howells, 1837—1920, 美国小说家。——译者注。)先生的精采小说《一个戏的故事》中的那位男主人公马克斯威尔曾经用生动而难忘的字眼来竭力反对过的那种“技巧”。马克斯威尔说：“他们谈论所谓舞台知识，就仿佛这种知识是一门艰深的学问，而不是一种谁都可以一眼就看透它的全部功能和局限性的极为简单的机器似的。他们的舞台知识所能达到的全部结果，只不过是简单地博取掌声而已。……他们以为他们的上场下场都是重要的大事情，他们必须上来一大段台词，下去又是一大段台词；然而实际上只要他们有能引人发生兴趣的话或者行动，他们如何上场下场是毫不重要的。”必须提醒，马克斯威尔这里所指的是那些名演员们口中所谓的技巧，这些人总是对如何演自己的戏考虑再三，犹豫不定——这是名演员们的惯例。在比较冷静一些的时候，他一定不会否认，仅仅有能引人发生兴趣的话是没有用处的，除非你知道怎样把这些话说得能引人发生兴趣。如果像前面这样否定的话，那简直就等于否定了艺术这个概念的本身。——作者注。

的与其說是为了指导剧作家的創作冲动，还不如說是为了指导剧評家的判断能力。也有一些极有价值的戏剧評論文集，但它們里面所可能包含的任何有实用价值的提示都是零零碎碎、不成系統的。另一方面，人們常常喜欢向初学者提出的忠告——“到劇場里去，亲自去研究它的各种条件和技巧”——实际上有多大价值，又是很值得怀疑的。在許多情况下，警告有志于此道者不要去接触戏院也許反而更为明智些。因为劝他到那里去一方面会危及他見解上的独创性，另一方面又会危及他手法上的个人特色。他也許会陷于某位大师的影响之下，一味只用他的眼光来看生活；或者他也可能会变得那么习惯于戏剧行中那些流行的噱头，以致完全感觉不到它們的陈腐和虛假，而最后发现自己与其說适于写一个有生命力的剧本，还不如說更适于去写一本我剛才所說的騙人的剧作指南之类的书。当然，劝一位有志于編剧者絕對避免进剧院是可笑的，但是通常劝他去完全浸沉于剧院之中，这种忠告却是包含着危险的。

也許有人会問，如果我能給別人提供什么指导和帮助，那么我自己为什么不利用它来写一个剧本，却要教別人編剧的艺术呢？这其实是对整个艺术評論的一种由来已久的錯誤嘲弄。的确，几乎一切称职的評論家都是“蹩脚的”艺术家。沒有疑問，如果我有力量，我一定去写剧本而不去写論剧本的文章；但一个人也許对一种艺术抱有热爱，也对它的原則和方法有一定的見識，但却缺乏从事实际創作所必需的天賦才能。反过來說，也沒有任何理由证明如果我是一个有創作能力的艺术家，我就必然是一位初学者的好教师。一个有才艺的画家可能是一位最好的繪画教师；而一个有才艺的剧作家却很少是一位剧作者最好的

指导者。他不能够分析他自己的创作实践，分辨其中哪些东西是有普遍正确性的，哪些东西也许对他来说是好的，但对其他任何人来说却是坏的。假如碰巧他是位大人物，他就必然会不可避免地，即使是不自觉地，力图把他个人对生活的看法硬塞给他的学生们；假如他是个小人物，他就会仅仅只把自己的一套小噱头教给他们。但事实上，剧作家们都不收徒弟，也不写指导手册。^①他们在表明自己的艺术原则时，通常都是为了答复或者预防别人的批评，简单地讲，他们的目的只是为了要保卫自己，而不是要帮助别人。因此，如果新手们要想找到任何系统的指导，他们就必须求助于评论家，而不是求助于剧作家；因而任何一个稍有常识的人，都不会认为告诉一位评论家说他是个“蹩脚的”剧作家，就是对这位评论家的一种责难。

如果问题是值得探讨的，那就必须加以严肃的探讨。在后文中，读者如果发觉我总是本正经地对待许多显然极为平凡的小事情，那么我恳求读者相信：很可能我自己心里也并没有过分高估它们的重要性。有一点是肯定无疑而且从一开始就必须加以强调指出的，那就是：如果说在编剧的艺术中有哪一部分是可以教的，那么，这也仅仅不过是机械的和形式的一部分——结构的艺术——而已。人们可以学习如何用好的戏剧形式去叙述一个故事：如何把它发展和安排得最能抓住并且保持住剧场观众的兴趣。然而任何教和学都不能使人有能力去选择或者想出一个好的故事来，更不能使他有能力去做那件唯一能

① 一位我熟悉的剧作家在这里加了这样一个注：“但是，上帝作证，他们却必须给别人提忠告。我相信我替别人写的剧本，还比我替自己写的剧本要多一些。”——作者注。

使“用戏剧叙述故事”这门艺术获得声价的工作——观察和描绘人的性格。这是一切严肃的戏剧的意图和目的；但在后文中却很可能会显得正巧忽略了这种意图和目的，而实际上却并非如此。如果说我认为一些比较机械的、纯技巧性质的问题值得探讨的话，那是因为我相信即使是最大的天才，也只有借助于充分的技巧，才能使他的作品虎虎如生地活在舞台上。没有对于戏剧结构这门特殊艺术的一定体会，即使对人类本性和命运有最深刻的见解，也无法通过戏剧得到有力的表现。有些人天生来对这门艺术具有强烈的本能，只要一点点实践就能使他们完全掌握了它。有些人又天生来头脑中毫无戏剧的才能。但正像我前面所说的，在这两个极端之间还有许多具有可以培养的中等才能的人；我相信正是这些人，将会在后文的探讨中得到一些益处。^①当然，他们不应该忘记，那里所谈到的一些题目，只不过是这门艺术中最必不可少的基本原理，而决不能被误解成是这门艺术中的最根本的、神妙难言的秘密。贝多芬不可能写出《第九交响曲》来，如果他不是精通和声对位的话；但世上有千万个精通和声对位的人，他们却写不出《第九交响曲》来。

用戏剧叙述故事的艺术，必然与叙述故事的对象——观众——息息相关。你必须先假定面前有一群处于某种状态和具有某种特征的观众，然后才能合理地谈到用什么最好的方法去感动他们的理智和同情心。我所从头至尾假定的观众可以说是来自伦敦和纽约的一般受过教育的观众。这并不是一种理想的

^① 同时也可以希望，即使是熟练的剧作家，也会有兴趣考虑一下他平时凭本能在做或者不做的事情，到底其原因何在。——作者注。