

参 考 材 料

貝 克 著 戏 剧 技 巧

(G. P. Baker: Dramatic Technique)

余上沅节译初稿

上 海 戏 剧 学 院

戏剧研究室编印

一九六一年九月

簡 介

本書是從貝克所著《戲劇技巧》(Dramatic Technique, by George Pierce Baker) 節譯出來的，可供編劇概論課作參考材料。

貝克1866年生于美國。他在哈佛大學畢業後，留校擔任戲劇文學和戲劇史等課教學工作。後來校里增設了一系列戲劇課程，總名為“課程第四十七號的實習工場”，簡稱“47 Shop”，由他主持，並擔任戲劇技巧一課。1925年轉入耶魯大學，主持“戲劇學院”，仍任戲劇技巧等課。1936年逝世。

現在節譯的這本書，是作者從自己的“謠義”經過多次講授多次修改而成的。在原書“自序”中，作者提出了他的經驗之談。他說：劇作者不是天生的，他必須勤學苦練，要多讀劇本，多觀摩演出，並且多耐心習作。他說，這本書打算說明：只學習戲劇理論是不夠的，初學者必須理解前人的成果，明白他們在哪些地方是共同具備的，哪些地方是他們獨自的創造。並且，作者還打算說明：初學者所常遇到的困難，前人是怎樣解決的；這樣，就能藉以縮短初學編劇者的摸索時間。

本書節譯的情況大致如下：重要部分大致全譯，如第二、四、六、七、八章；其餘五章則有的盡量簡化，有的僅僅把它列成一些條目，但對重要部分仍多全文譯出。書中舉的例子很多，現在祇選取了已有中譯本的，或者是必不可少的那些片段；至於比較冷僻或沒有中譯本的，就一概不譯。在節譯中，雖有或長或短的整段譯文，但也有由譯者僅作扼要的意譯，甚至祇用自己的語言摘要介紹的地方。譯者為了讀者的方便，在譯文中還往往加上了一、二、三等字樣來標明段落。但是，這個節譯本卻還是始終保持著原書的真相，避免摻入譯者的意見的。

本書節譯和付刊時間都比較匆促，錯誤之處，望讀者多加指正。

目 录

第一章 什么是戏剧技巧。戏剧是一种独立艺术.....	1
第二章 戏剧的要素：动作和感情.....	2
第三章 从主题到結構。扫清道路.....	9
第四章 从主题通过故事到結構。通过明智的选择达到清楚.....	12
第五章 从主题到結構：配置材料：幕的多寡和长短.....	34
第六章 从主题到結構：为了清楚、强调和运动所作的安排.....	37
第七章 性格描写.....	76
第八章 对话.....	91
第九章 怎样写剧本提綱.....	103
第十章 剧作者与观众.....	110

第一章 什么是戏剧技巧。戏剧是 一种独立艺术

一、这本书不谈理论，作者的目的是要“说明在不同的国家、不同的时代里，具有高度独特天才的人所写的成功剧本是些什么东西。”

二、戏剧技巧的定义：这是剧作家“为了达到他所要求的、目的的手段、方法和计划。”

三、初学编剧的人既需要模型，又不能摹做，因为戏剧技术有三种：

1. 古往今来一切好剧本所共有的要素，亦即使剧本成为剧本的特质。这些东西初学者必须加以研究，并且可以摹做。这叫做普遍的戏剧技巧。

2. 有些过去时期的技巧，只对当时的观众产生效果，不能在今天仍然有效。〔举例，略〕每一特定时期有它特殊的技巧。根据这些特殊技巧和古今共有的技巧的知识，尚未成熟的剧作者可以想出新的方法来，使自己的剧本在观众中产生预期的效果。

3. 第三种是个人独特的技巧。那是伟大的戏剧家所独有的，往往是不能摹做的。摹做它，就好比张冠李戴，极不相称。

对于第二、第三两种，只能从它们寻求启发，不能把它们当作模型。编剧者必须首先掌握第一种技术，从第二种吸收有益的东西，然后才有可能进入第三种——自己个人的“增加”。

四、戏剧与小说的区别——戏剧家和小说家虽从同样的因素出发：从故事、人物、和对话出发，但由于各种条件的差异，二者的区别极大。（下文详细分析）

第二章 戏剧的要素：动作和感情

一、剧作者的共同目的是什么？

1. 他們的目的是双重的：因为剧本須受時間限制，故須尽速贏得观众的注意；并須保持观众兴趣的稳定，最好是有加无已、直到剧終。

2. 如何贏得观众同情呢？通过剧中所行所为；通过性格描写；通过剧中人物的語言；或者通过上述二者或三者的結合。但是，动作、性格、和對話，哪一样是主要的呢？

二、戏剧历史表明，主要靠“动作”。

1. 英国和欧洲大陆的戏剧，都是从第九世紀的宗教剧发展而来的，都是动作在先；及至对动作的兴趣得到了巩固之后，才加上对性格的兴趣。至于对于對話本身价值的承認，还要更晚。

2. 古希腊悲剧也导源于“民謠舞蹈”(道白、音乐、和摹拟动作的綜合)。以道白为主的发展为史詩，以音乐为主的发展为抒情詩，而以动作为主的则发展为戏剧。戏剧是用动作表現的思想。〔原注：根据摩尔頓的《古代的古典戏剧》。R. G. Moulton: "The Ancient Classical Drama".〕

3. 摹拟性动作是未开化民族的戏剧。例如：“一个阿留申島的土人扮演獵人，帶着弓，另一土人扮作鳥。獵人用手勢表現遇到那只漂亮的鳥而高兴；但他并不想打死它。扮鳥的表演鳥的动作，正在逃避。等了許久，獵人張弓發彈：鳥兒唧唧地叫，摔到地上，死了。獵人大乐，跳起舞来；最后又感到煩惱，悔不該打死这样漂亮的小鳥，因而哀悼。忽然死鳥站了起来，变成了一个美女，投入獵人的怀抱。”〔原注：引自馬修斯《戏剧发展史》Brander Matthews: "The Development of the Drama".〕

——由此可见：远自古代希臘，近至數百年后的英国和欧洲大陆，更近至今天的未开化民族，贏得并保持观众注意的，乃是表演者的摹拟动作——外部的、肉体的动作。

4. 不仅如此，在戏剧发展的长期过程中，外部动作并未失去它的中心地位。欧洲早期的神秘剧不用說，即在莎士比亚时期，戴克(Dekker)和海伍德(Heywood)等人的剧本，哪怕性格描写和對話都很差，只要富于动作，仍然

拥有大量观众。拉辛、高乃依和英国复辟时期的喜剧为什么又以性格和对话为重呢？那是因为他们们的作品主要是为宫廷和贵族写的，不是为广大群众写的。当时的“英雄戏剧”还与“风俗喜剧”分庭抗礼呢。偏重性格和对话的剧本是为少数人的，并且是暂时现象，而以动作为中心的戏剧却是贯穿于全部戏剧发展过程之中，并且是雅俗共赏的。性格和对话只是为了帮助观众更好地理解剧中情节的动作而已。百多年来，仅仅靠动作的戏剧更受欢迎，以致发展为一种特殊形式——情节剧。电影更是如此。因此，现在的编剧家根据这些实际经验——并非根据理论——就很自然地把动作作为剧本中心。青年编剧者一想到戏剧，就本能地想到动作。

三、戏剧依靠动作是否出乎意料之外呢？

“感情交流”是一切好剧本的公式。所谓感情交流，是剧中人物和剧作者把感情先流到观众身上，那么，这就非靠动作不可，因为动作是激动观众感情最迅速的手段。在生活中，最受群众欢迎的是实行家还是思想家呢？“事实胜于雄辩”是一句人人相信的话。戏剧家懂得：最能表现一个人的性格的不是他自己以为怎样在思想，而是遇到危机之时，他怎样本能地、自发地作出行动。譬如，在抽象地高谈爱国之时，人们似乎充满了自信，而究竟可信与否，那要看到了危急存亡之秋他所取的具体行动了。……在大多数的观众说来，对戏中头等重要的是动作：就是对于特别重视性格和对话的人们说来，他们所重视的性格和对话，也必须由动作来为它们准备道路。

四、动作的种类。

1. 先谈一下剧作者所引起的观众的注意，它的性质是什么。当然这个注意，它的性质和人们对于听关于历史或者科学的講演完全相同：愿意听、要求听懂。不过这仅仅是密切注意，却并非存在什么感情。但是，如果不唤起听者的感情，那就只有比较少数的人能够坚持下去了。能讲一小时以上的講演者有多少呢？而“通俗講演”之所以通俗，就因为講演者能插入许多掌故和带有戏剧性的例证，借以避免或减轻听者的密切和紧张的注意力。当然也有能听纯粹講演观念的人，但这种人和广大群众比起来毕竟是沧海一粟——明乎此，则可见编剧者所赖以激动观众感情的是通过具体的手段，从自己的头脑到观众的头脑被迅速的传达工具——为了动作本身的动作或者为了说明性格的动作。

2. 仅仅靠叙述和交代性质的动作来引起观众的注意是低劣的，例如莎士比亚的《辛白林》第一幕第一场（朱生豪译本第四册，p. 5—8）只靠两个绅士的一问一答来进行交代，一点也没有显示人物性格或个性，并且也毫无感情。

田尼生 (Lord Tenayson) 的《貝凱特》("Becket") 則不然，其中的外部的、肉体的动作一下就抓住了观众的注意。并且，因为在这个动作上发生了兴趣，我們馬上就不假思索地，但是情緒越来越緊張地往前看下去。

3. 作为戏剧之要素的动作究竟是什么呢？在大多数的人說来，它是能引起观众的同情或憎惡的外部肉体动作。

情节剧(melodrama)的动作就大都是为了动作本身而存在的東西。当时美国流行的歌乐喜剧(musical comedy)就全靠外部动作，甚至大部分还与結構无关。

如果外部的、肉体的动作往往具有戏剧性，那么，是否只要是这种动作就一概都如此呢？它是否总归能够激动观众的感情呢？不能；除非它能引起观众的兴趣，激动观众的感情。〔例：小孩子对疯子从开玩笑到了解以至于同情的过程。〕在动作出現以前和与之同时出現的性格描写是必要的，这样才能引起对有关人物的同情或反感。这种同情或反感就能把單純的兴趣变成最强烈的感情反应。虽然外部动作在戏剧中無疑地是根本的，但是如果沒有性格化來說明、解釋动作，戏剧不能从粗糙的情节剧和鬧剧发展成为更高级的形式。〔例略〕

4. 《罗密欧与朱丽叶》第一幕第一場充滿了使人发生兴趣的外部动作——吵架、动武、生了气的亲王的制止。但是这些外部动作都能說明每一个人物的性格：从仆人們到泰保尔脫、下伏里奧、凱普萊脫一家、蒙太玖一家、以及弗洛那亲王。并且，这些由于个性化而能使人更发生兴趣的外部动作，又进一步使人发生兴趣，因为它每一处都能帮助我們了解剧情。它表明了这两个家族之間仇恨如此之深，以致他們的仆人在街上相遇也非吵架不可。通过性格化，它为下伏里奧和泰保尔脫在后文中的戏作了准备。它又促使亲王諭令一千人等解散。(朱生豪譯本第四冊 p. 7—11.)

——可見外部动作也能作为外部的动作而使人发生兴趣，或者因为它有了性格化(个性化)，或者因为它帮助了剧情发展，或者因为它兼有兩種或以上的原因。

五、通过从名剧中摘来的一些片段，我們不禁要这样想：戏剧中的动作，还應該是單純外部动作以外的动作。

1. 小仲馬的《乔治公主》第一幕第一場劇中的外部动作幅度不寬，变化有限，但富于戏剧性；因为它所表現的感情，能在我們身上得到立刻的感情反应。这剧本之所以贏得我們的注意，是因为它向我們揭露了茜菲灵的心理状态，而这个心理状态的本身，比起單純外部动作来，更能使我們发生兴趣、受到感动。

2. 同样，在馬洛的《浮士德》的結尾，动人的是浮士德的心理状态，而不仅仅是他表示痛苦的外部动作。

——可見：显著的内心活动是可以和單純的外部动作同样富于戏剧性的。

3. 古今名剧和近二十年来的多数剧作，都对外部动作用得少，而对内心活动用得得多。哈姆莱特虽然坐着不动地唸他的独白“是活还是死”，但由于我們在这以前已經熟悉了他的故事，再加上独白中所显示的内心痛苦，我們遂深深感动，极能寄予同情。

4. 在罗斯丹《幻想的人》一开始，是两个青年男女在讀《罗密欧与朱丽叶》，显示出的不是外部的而是内心的活动。

5. 在这种情况下，要激动观众应有的感情，性格描写和字句的选择极为必要。梅特灵《群盲》中盲人被帶路人遺弃在森林中时，誰也不敢动一動。他們的外部动作也极少，但他們的战慄、恐怖、怀疑，都很明白地传达給我們了。其原因就在于性格描写和字句的选择。

上面这些例子說明：“戏剧性”的含义，应该把外部的动作和内心的活动都包括进去。不过，外部动作或者内心活动，其本身并非“戏剧性的”。它們能否成为戏剧性的，須看它是否能自然地激动观众的感情，或者通过作者的处理而达到这样的效果。

6. 极端静止也可能使其成为“戏剧性的”。比如：一位老人，他的亲属已經贏得观众的同情，他坐着一动也不动，房子起火了，越燒越靠近这个老人。这个場面也富于戏剧性，因为我們通过对另一个人的同情而对他发生具有戏剧性的同情。

六、总结上文：

1. 可用單純外部动作激动观众感情，亦可用能发展情节或显示性格、或兼而有之的外部动作；又可用准确地传达給观众的内心活动，不是外部动作；并甚至可用静止，但必須在那个不动的人物之外的人物身上好好作性格描写和語言选择。

2. 通过举例，我們应该越来越明白：动作虽然被一般人認為是戏剧的“中心”，但感情才真正是“要素”。因为外部动作是最容易理解的感情表现，虽然如果没有例証性的性格描写和对话只能表现感情世界的一部份，它却时常被認為能够在舞台上表现感情的全部。

3. 許多論戏剧的著作常把某些情节，或者人物，特别是某些出名的书籍，当作是根本上沒有戏剧性的材料。这种看法是可以怀疑的。为什么人們相

信这些材料是没有戏剧性的呢？因为那些情节、人物或思想，按照所表现的形式，似乎还需要大量的分析和阐述，并且几乎排除了例证性的动作。但是，近年以来，出现了许多通过近似或者完全的静止来表现感情特征的剧本。这便说明了“只要是属于人类的，就能用戏剧来表现”。剧作者是可以从所谓无戏剧性的材料中看到感情意义的。问题在于他的处理手段、他的技巧。

七、上文所分析的误解是由于人们没有把感情、而把动作错认为是戏剧的要求。同时，这种误解也是由于人们对“戏剧性的”这个词的乱用。在日常用语中，“戏剧性的”这个词的意思有三个：①戏剧的材料；②能产生感情反应的；③在剧场条件下完全可以上演的。如果我们根据这一章的精神，把一个剧本的性质和目的考察一下，我们就能决定：只有第一二个定义才合乎“戏剧性”，而第三个则应该是“剧场性”。同时，第一个定义太抽象，可以不用。那么，“戏剧性的”就只能专用于“能产生感情反应的”，那么各种混淆也就一扫而清了。

1. 剧本之所以成为剧本，是因为它能在观众中创造感情反应。这个反应是对剧中人物的感情而发的，或者是对作者由于观察了这些人物的感情而发的。假使我们不与作者一同对剧中人物感到有趣、藐视、轻蔑，或者道德上的愤怒，而仅仅对剧中人物的恶行和邪恶情绪产生共鸣，那么，讽刺喜剧又如何可以存在呢？一切伦理正剧之所以有力量，都是由于它能使观众的态度与作者对剧中人物所抱的态度相一致。小仲马、易卜生、白里安证明了这一点。卜瓊生在剧本中插入了自己，康格里夫或者莫里哀完全不插入自己，但讽刺喜剧和伦理正剧的作者总是企图把自己的感情变成我们的感情。

从这里又可以得出一条必然的结论：在观众中所激起的感情不一定和剧中人物的感情相一致。它们往往适得其反，剧中人愈严肃，喜剧效果愈大。莫里哀《醉心贵族的小市民》第一幕第二场对茹尔丹的描写：他一本正经，观众笑不可仰。

总之，有戏剧性的东西可以对观众引起相同的，类似的，或者甚至相反的感情。

在各个观众身上所产生的感情，其分量也不必一致。女演员过于进入了角色的感情要造成她神经上的高度疲乏或枯竭。同样不能使观众对于悲剧和演员具有同样尖锐的感情。另一方面，有时候，假使台上的喜剧演员对喜剧性的感觉与只笑不说话的观众同样强烈，他就会演不下去而破坏了那场戏了。可见，观众可以依照作者的意图，比剧中人物的感情多些或者少些。

2. 在全部戏剧中——从情节剧、狂放的闹剧、甚至于滑稽戏，到高级喜

劇和悲劇中，——它所據為基礎的感情：相同的感情、分量多寡不同的感情、或者相反的感情，和學編劇者必須把它牢固地掌握住，否則他便会陷入許多對“戲劇性的”這個詞現成的和混亂的定義之中，迷失方向。

譬如，伯呂納吉(Ferdinand Brunetier, 1849—1906)就這樣講：“戲劇是人的意志與限制和貶低我們的自然勢力的神秘力量之間的對比的表现；它所表現的是我們中的一個被推上舞台去生活，去和命運作鬥爭，和社會戒律作鬥爭，和與他同屬人類的人作鬥爭，和自己作鬥爭，如果必要，還和他周圍人們的感情、興趣、偏見、愚行、惡意作鬥爭。”如此說來，衝突就是戲劇的中心了。但是我們知道，特別在近年的戲劇中，道德散漫的人也往往引起了我們的同情。當然遲鈍、懶惰、糊塗、甚至麻痹，也能激動觀眾的感情。衝突只能包括戲劇的一大部份，而不能包括它的全部。

威廉阿琪(William Archer, 1856—1924)在他《論編劇》(1912)中說，“危機”是戲劇的中心。但我們不禁馬上就要知道構成危機的是什麼。這樣的定義不能算是定義。在那本書上他又說，所謂“有戲劇性的”是指的那“通過想象的人物之表演，能使聚集在劇場里的一般觀眾發生興趣”的東西。這個說法倒離真理不遠了。如果我們把他這個定義加以修正，它就更經得起考驗了。這樣：“通過想象的人物之表演，能由所表現的各種感情，使聚集在劇場里的一般觀眾發生興趣的東西，就是有戲劇性的。”

3. 是否一切戲劇題材都是有“劇場性”(舞台性)(theatric)的呢？不是。因為“劇場性的”並不必然意味着“煽動感情的”、“裝腔作勢的”、“人為造作的”。這個詞應該解釋為（在本書中就是這樣解釋的）：“適合於劇場目的的”。當然，一切戲劇題材，即：可以激動或使其可以激動感情的題材，當其初到編劇者手上的時候，還並非適合用於劇場。對於本身原富於感情、並且真是具有戲劇性的題材，也必須仔細加工，才能在舞台上取得成功，就是說，才能成為真正的“劇場性的”。因此——

戲劇是一個人或者一個集体的表演，借以激動觀眾合於作者意圖和所需分量的感情反應。這個反應必須在劇作者所發現的或者發展了的條件之下獲得；就是說，戲劇材料必須按照劇場性的這個詞的正確意義進行加工，才能成為戲劇。

八、全章總結：

準確傳達的感情，是一切好的戲劇最重要的基礎。感情是通過動作、性格描寫、和對話來傳達的。它必須在一定的時間之內傳達，通常不超過兩小時

半，并且必須在現有的或者劇作者創造的舞臺條件之下來傳達。它不是由作者直接傳達，而是由演員間接傳達。為了使戲劇性的成為正確的劇場性的，劇作者必須圓滿地符合這一切條件。這些條件影響動作、性格描寫、和對話。劇作者必須研究怎樣才能夠使“戲劇性的”成為“劇場性的”的方法；技巧的意義就在這裡。

第三章 从主题到结构。扫清道路

一、一个剧本的成因，差不多可以从任何东西出发：一个偶然的想法，一个品行或艺术的理论，一两句想到的或者无意中听到的对话，一个真的或者想象的布景，一个孤立的、它的前因后果还未判明的事件；一个被作者偶然注意到的人物，两个不同或相同的人或者生活情况，一个在报纸上、书刊上看到的、从闲谈中听到的、或者观察到的偶发事件，一个或繁或简的故事，……都可以作为编剧的出发点。

问题在于怎样使剧本中的思想概念(idea)成为实在的东西(being)。最初是寻求主题(subject)，你这样想，那样想，经过斗争，你把握了那个概念，〔举例：萨都，梅特林，苏德曼，小仲马，邓生尼爵士，罗斯丹，高斯华梭，古瑞(Curel)等人的创作经验〕。

易卜生创作《玩偶之家》的起因（原笔记），以及莎士比亚早期的改编剧本。

二、无论一个剧本如何起因，但是它的结果必然是有了一个故事(story)。譬如从一个人物起头吧，你不能叙述他的事迹，那是历史，不是戏剧；你不得不通过动作来表现这个人物的主导性格，或他的某些性格，甚至他多方面的复杂天性(nature，亦可译为性格或本质)。这样，便免不了要有一个故事。

莎士比亚的三部《亨利六世》之所以读者少，就因为它太散漫，不是个好故事。〔其他例子〕

这说明无论你从什么材料起头，总非有一个故事不可，而且，你所想到的等等，必须使你对它有感情，并能把这感情传达给观众。漫无组织的事件不行，必须有一个统一的故事，哪怕它是单薄的。

强调这一点有两个理由：一个是近来有人认为比较新的剧本没有故事，另一个是要尽量堆砌事件枝节和人物图解。

再者，所谓没有故事的剧本，其实并非没有，只是它的故事比较单薄罢了。例如霍普特曼的《织工》。

对于“故事”产生混乱的原因有二：（1）认为故事必须是复杂的，（2）故事常被误认为结构，而且是旧式的结构，即：把复杂的和极端的感情，通过悬念和高潮的巧妙安排编成的剧本。

三、故事和結構(plot)的區別——(1)戏剧故事是把剧本精简到象你对朋友用三言兩語說明剧本里講的是些什么那样，有人称之为剧本中富于活力的部分，或剧本的“动词”(verb)；(2)戏剧結構是把故事加以鑄造，使其能在劇場中得到作者預期的感情反应。为了創造和維持观众的興趣，剧作者把故事安排成簡單的或者复杂的結構，并且从它的因素中拼出悬念，惊奇和高潮之后，把它们适可而止地揭露出来。——結構是經過配置匀称和加以強調使其具有重点突出的故事，其目的是要在劇場条件下完成作者的意图。

〔举美国剧作家 Clyde Fitch 的《Barbara Frietchie》为例，述說它的故事，又詳細分析它的結構——原书 p.57, 59—61〕

四、必須創造新的东西，不可摹倣，但又不等于獵奇，因为感情生活無論在过去、現在、或是未来，根本上没有什么不同。世界尽管时时变化，但是男女之爱，朋友之爱，雄心壯志，妒嫉，猜忌，自私等等，則始終不变。波爾蒂根据高齐的原意写过一本关于只有三十六种可能的悲剧情境的書，“席勒費了不少的气力想找出更多的来，可是找不到”。当然，那本书在每章之下也分了好些細目，然而，問題不在于数目之多寡，而在于戏剧思想家們都同意分类的数目很有限。理由是感情古今一致，只不过为了气候、文明和理想的不同，因而感覺到的感情有了大小不同的程度罢了。比如，由于新的发明，近代战争的英雄主义就与前代的不同。〔举例：英国各时代的喜剧，美国的戏剧，法国的。〕

因此，感情是古今不变的；所謂之革新，仅仅在于感情的表現上，是同一感情影响着任何时代男男女女的思想，习惯，服装，言語和环境。这些人所表現的感情仍是旧的、基本的感情，但因为他們有自己的表現方式，所以成为了新。感情不是由細小情节或者插曲來表現的，而是由人物性格來表現的。正如高斯华綏所說，“性格就是結構”。

再者，只要在人物，思想和处理方法上做到了新，在故事上倒不在乎。比如，希臘悲劇中的故事是观众早已熟悉的东西。因此，問題不在于故事的新不新，而在于作者的处理方法新，得到的效果新。同样，莎士比亚一些剧本中的故事，也是当时观众所熟悉的。

由此可見：求新不在于故事，而在于一个新穎的思想，以及布景，剧本的处理方法，特別是剧中的人物，人物創造往往使作者改变了故事。莎士比亚在《第十二夜》里創造了几个人物，就使得剧本的故事和它所根据的原书大不相同。

五、年輕剧作者常犯的另一个錯誤是，他們以为把曾經发生过的事情用作戏剧材料比想象而来的事情好些。他們不應該問这是否“真实”，而應該問：观

众会不会由于你处理得法，一看就信以为真。亚里斯多德早就指出过诗人与历史家的区别。谁相信那割一磅肉的事情是真的？但是《威尼斯商人》却叫人相信了。

因此，每一个戏剧主题都必须把可能的人类经验，伦理思想，以及观众的想象能力加以考虑来表现。“事实”对于剧本是有用的，但是，事实要在剧场里叫观众相信，还必须使观众不觉得它们不符合于生活。

六、对剧场毫无所知的人不能编剧，否则会写出许多在剧场里办不到的东西。

在结构中——在具体写作中，作者不可性急，希望一挥而就。有些写得快的作家，那是因为他们的经验特别丰富（如谢立且之写《精魂》）。一般地，剧作家们对于结构总是费尽心力从事推敲的。布局既定，属稿才能迅速。许多作家定了粗略方案之后，还酝酿很久才动笔呢（等过十年二十年的都有过），直到酝酿研究成熟了，才开始下笔。

写得快的是十七世纪英国的德莱敦，他曾经签过一年写四个剧本的合同，但是不能兑现。●编剧是需要相当长的时间的。

七、引证狄德罗《论戏剧艺术》中关于布局的一段：

“有美妙的想象力，考虑事物发生的顺序和联系；勇于深入发展艰难的、长的场次，也不怕工作费时；由主题的中心直入；仔细分辨剧情开始的时机，看明白哪些东西应该作为往事而予以舍弃，哪些是必须在舞台上表演出来的最能感动人的场面：这就是人们据以布局的才能。”

——《论戏剧艺术》第七章

可见选择，配置，强调，和运动——这都是为了明白、清楚——正如狄德罗所提示的，都是剧作者必须加以研究的东西。要研究得好，才能使剧本从主题，通过故事，到结构，一步一步发展起来。

第四章 从主题通过故事到結構。

通过明智的选择达到清楚

一、大仲馬曾告訴小仲馬一个編劇的成功秘訣：“第一幕要清楚，第三幕要簡短，全劇都需要興趣。”這句話虽不尽然，但他提出了編劇上的一个重要問題——清楚明了；不过他應該說全劇都需要清楚。

編劇者确定了他的出发点之后，他首先必須知道这个出发点对他的意义，以及他將要如何对待它。他是要仅仅講一个使人始終发生兴趣的故事嗎？是要为了着重描写其中某一个特殊的場面（象瓊斯——Henry Arther Jones 在《Mrs. Danes Defence》第三幕里那样）嗎？还是他要写一个思想剧（象高斯华綏——John Galsworthy 写《The Pigeon》或洛埃生——Paul Loyson 写《The Apostle》），或者問題剧（象白里安——Brioux 的《Damaged Goods》或《The Cradle》）来引起人們对目前情况进行思考呢？他所用的背景只对一个場次有意义还是对全劇都具有象征意义呢？小仲馬說得好，“如果不知道自己的目标，你怎么說得出走哪条路呢？”

初学者的毛病在于只顧写，而忽略了在写之前和写的期間多作思考。一旦他們对于出发点心里明白了，看見了一些馬上就和主题联系上了的人物，也預定了一些場面和对話的片断，于是他們就趴在书桌上了；但是，他們对于这个要写的剧本的結構，甚至于它的故事，都还不曾看得同样地明白、清楚。結果是什么呢？

狄德羅給他們作了这样的答案：

“由于布局很費力，需要長時間的思考，那些从事于剧作的而对于刻画人物又有了些修养的人是怎样办的呢？他們对于主题具有全面的看法；他們大致知道各个場面；他們已經把人物計劃好；而当他們对自己說：这个母亲應該善媚，这个父亲應該严厉，这个情郎應該爱冶游，这个少女應該溫柔善感的时候，写作各場的急促心理攝住了他們，于是他們提笔就写，写；他們找到了細膩、微妙，甚至于強烈的意境；他們有了动人而現成的片段；然而当他們做了很多工作，到了布局阶段（这是不可避免的阶段），他們要設法把这个美妙的片段安

排进去；他們从来也不会下决心把那个微妙或强烈的意境抛弃掉。照例應該先有布局再写各場，而他們却适得其反，先写各場，然后迁就它們去布局，由此剧情的发展甚至于對話都是勉强的；許多的劳动和時間都白費了，工地上只是一大堆殘片木屑。这是何等的悲哀，尤其是当作品是用詩写成的！”

——《論戏剧艺术》第七章

本书作者最近讀到一本新編的劇稿，它的毛病正在这里。第一幕本身是好的，第二幕有一場好，一場不好，第三幕本身也不錯。但是到了剧終，就不能不問問：“这一切都是什么意思呢？”没有一个把各个部分連結在一起的东西。“中心目的”(central purpose)沒有清楚明白地強調突出來。这个剧本的作者承認：他心里有了几个人物，就想到一場写一場，及至追問他究竟主題是什么，他一会儿說是这个，一会儿又說是那个，最后才老实說：“我从来不曾站在一定的距离之外，看看这个剧本到底有个什么意思。”又問他：在每一場戏后面，似乎有着命运的嘲弄，因此有一个人虽然努力做到了全世界都公認為該做的事，但他不能不同另外兩三个人发生关系，于是这些人永远在他的事业上叫他遭到悲慘的变化，对不对？他考虑之后答道：“对，那么这个剧本就題名叫《人生的嘲弄》好不好？”把这个目的作为了他的意图，他把題材重行組織了一番，很快地，各个部分就排好了队，結果写成了一个清楚明朗而使人发生兴趣的剧本。許許多多剧本，虽然也有好的人物描写，好的對話，和在处理上的独到之处，就是为了那个毛病而遭到失敗。最近有一个剧本，开头时描繪出一群建筑师的制图員生活的图景，写得很不錯。显然，我們先看到这些人共同的和矛盾的兴趣的故事。但是，过了这个第一幕之后，剧本改变了方向：这些年輕的制图員中的一个，拼命向上爬，巴望在專業和社会上都大大发迹，一次兩次地，又在几場戏里显得似乎是对我們社会階級的嘲弄。事实上，在作者心目中，既有对社会的諷刺，又有对中心人物的描写，还有关于青年制图員們的生活描繪，只要有关这几个意图中的一个抬了头，他編写时便会只把全神仅仅貫注在这一个上面了。虽然这样写只作为一个初步草稿或許是可以的，但是必須重行写过，才能使“主要兴趣”(chief interest)突出來，这是最重要的，并且明白地使其他兴趣成为完全清楚的整体正确部分。如果照原样一直写下去，这个剧本就会成为第一幕离开了問題，而后面的发展也必然时常离題，終于走了岔道。它的总效果不是某些可以令人佩服的人物描写，大量对生活的真实，以及真正聰明的地方，而是使得观众莫名其妙，感到不滿。

另外一个剧本，其中的人物描写常常特別地好，但是中心目的不明確。劇

本写一个母亲为她儿子安排好一种环境，免得他重走他父亲多年以前走过的老路——盗用公款。然而，它的中心目的却往往成为了对那个儿子的精密研究：他，由于母亲的爱而不知其恶，恰好在思想上和道德上和他父亲一模一样。作者既乘兴兴趣所至，一会儿同情这个人物，一会儿又同情那一个。观众看完戏之后当然莫名其妙，感到不满。作者对于几种兴趣之中自己都不能决定哪一种主要的，又怎么能够希望观众摸得着天鵬呢？

在未修改以前，最好是站在观众的角度去看看自己的剧本，看自己对它的兴趣是否和自己原有的一样。往往也有剧本的中心兴趣是被演员发现的〔例〕，作者应该根据这些意见来进行修改或重写。

缺乏经验的剧作者总是由于不事先订好计划而招致失败。先写一个提綱 (scenario)，請有才智的人看看剧本的主题中心在哪里。作者一旦找到了这个中心，就好比得到了一道“开门咒”，对于剧本故事就不成问题了。它又好比是一块磁石，它能把思想，人物，动作，对话都吸到它的周围，从而加以布局，完成結構。

二、目的明确之后，剧作者在从出发点经过故事到达結構的过程中，必须选择，选择，再选择 (select)。在一切可能写出的入物之中，必须选择一个对自己对观众都最有趣的主要人物，又从一切环绕这个中心人物的角色中选择几个能够达成作者意图的人物。剧中人物开始还只是一些类型，经过选择，他们就会变成具有特殊个性的人物。不久，作者必须决定只表现人物的哪些特征。在写作过程中，他还必须对于人物的言谈和行动加以选择，只取那些对剧本的目的是必要的东西。不是把想到的东西都一古脑儿写进去，不能离开主题，不能离开明确的目的。

有的剧作者先有了一个緊張場面，有的先有了一人物性格，但迟早都得出了一个故事。所谓之故事，是把事件 (incident) 統一起来，使其具有从头到尾充满兴趣的运动 (movement) 曲折變化。那么，作者就不得不归结到寻求具有例証性質的动作，使其尽量清楚地迅速地把故事中的入物性格表现出来，或者把作者的目的弄清楚。

书里时常提到的“例証性的动作” (illustrative action) 是什么意思呢？现在来举例说明。

在巴桑 (Rene Bazin) 的小说《Les Oberlé》(奥伯勒的一家) 里有很可爱的一章，是描写阿尔萨斯葡萄丰收节的。妇女们一面工作，一面唱着《阿尔萨斯的黑色领巾》这个歌曲——在小说里这仅仅是有趣的叙述中一个细节，并且这一