

PLAY MAKING  
A MANUAL OF CRAFTSMANSHIP

# 剧作法

(英) 威廉·阿契尔 著  
吴筠燮·聂文杞 译

中国戏剧出版社

PLAY MAKING

A MANUAL OF CRAFT AND THEORY

# 剧作法

THEORY AND PRACTICE OF  
PLAY WRITING

# 剧作法

## PLAY MAKING

### A MANUAL OF CRAFTSMANSHIP

(英) 威廉·阿契尔 著

吴钧燮 聂文杞 译

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

剧作法 / (英)阿契尔著; 吴钧燮, 聂文杞译. —北京: 中国戏剧出版社, 2004. 1

ISBN 7-104-01881-6

I. 剧... II. ①阿...②吴...③聂... III. 戏剧—艺术理论 IV. J80

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 113104 号

(英)威廉·阿契尔 著  
剧作法 吴钧燮 聂文杞 译

---

中国戏剧出版社出版

(北京市海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

北京凯通印刷厂 印刷

220 千字 850 × 1168 毫米 1/32 开本 10.75 印张

2004 年 3 月第 1 版 2004 年 3 月第 1 次印刷

印数:1—3 000 册

---

ISBN 7-104-01881-6/J·812

定价: 26.00 元

## 出版说明

威廉·阿契尔（1856—1924年），英国近代戏剧理论家。他在英国戏剧史上的主要贡献是首次把易卜生的剧作翻译介绍到英国，并且与萧伯纳等人一起，反驳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内容肤浅、纯粹以形式取胜的法国“佳构剧”为时髦的风尚，从而促进了19世纪末英国现实主义“新戏剧”的出现。

阿契尔的著作主要是在戏剧理论和戏剧创作方法的探讨方面。他的作品有：《当代英国戏剧家》（1882年），《旧戏剧与新戏剧》（1923年），《亨利·欧文》（1883年），《剧作法》（1912年）等。

《剧作法》是一本探讨戏剧创作技巧的专著。作者通过对19世纪以前欧洲传统戏剧理论和剧作的研究，总结和阐述了戏剧创作中主题、布局、表现方式、节奏及对白等一些基本问题和方法，对于戏剧实践和理论具有一定的参考价值。在翻译时，对书中个别的例证和作者原注略有删节。

早在1964年我们就曾出版过这一译本，并于1983年重印过，均已售罄。此次再版得到译者之一吴钧燮先生的支持，在此表示感谢。遗憾的是，经多方努力仍未找到另一

位译者聂文杞先生，我们殷切期盼藉此书的出版发行，早日和聂文杞先生取得联系。

中国戏剧出版社编辑部

2004年3月

## 卷首说明

本书无论从哪方面来说都是一本新问世之作。其中没有哪一个比较大的片断曾经发表过，尽管书中偶然在这儿或那儿曾经插进了——但愿插得还不算生硬——某些我往年发表过的文章中的零星段落和辞句。在举例时，我力求尽可能选用已出版的剧本，以便学者可以自行查阅和对照我提出的论点。我所以在那么多例子中都引用莎士比亚和易卜生，原因之一就在于他们是一般人最容易接触到的剧作家。

如果读者觉得我有点过分滥用了注解，我有两点理由作为辩解：第一点是由于本书有一半以上的章节都写成于船上或者其他手头几乎完全无书可查的地方，因此有许多问题都有待于事后查考和订正；第二点是由于有几位友人——包括剧作家等等，曾经非常好意地校读了我的原稿，并提出了许多宝贵意见的缘故。

作者

1912年1月，伦敦

# 目 录

卷首说明 .....	( 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 .....	( 26 )
第四章 布局的常规 .....	( 48 )
第五章 人物表 .....	( 66 )

## 第二篇 开 端

第六章 着手点——莎士比亚与易卜生 .....	( 75 )
第七章 补叙——它的目的和手段 .....	( 96 )
第八章 第一幕 .....	( 112 )
第九章 “好奇”与“兴趣” .....	( 133 )
第十章 要预示，不要预述 .....	( 149 )



### 第三篇 中 部

第十一章	紧张与紧张的悬置 .....	(161)
第十二章	准备——指路标 .....	(171)
第十三章	必需场面 .....	(192)
第十四章	突转 .....	(222)
第十五章	可信、机缘与巧合 .....	(234)
第十六章	逻辑 .....	(252)
第十七章	保持秘密 .....	(260)

### 第四篇 结 尾

第十八章	高潮与倒高潮 .....	(273)
第十九章	转变 .....	(282)
第二十章	死胡同的主题及其他 .....	(290)
第二十一章	结局 .....	(294)

### 第五篇 尾 声

第二十二章	人物性格与心理分析 .....	(309)
第二十三章	对话及其他 .....	(318)

第 一 篇

**序 曲**



# 第一章 导 言

写剧本没有规则可循。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。比如说，如果你想使你的剧本能够上演（除了在中国上演之外<sup>①</sup>），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诉他这样的事情呢？另一方面，今天的大多数理论家们都会当作一条至理名言告诉你：你决不能让你的人物无论是在直接对观众说的、或是表面上只对自己说的独白里，陈述自己的处境，或者说明自己的动机。但是我们记得，在所有的戏剧开端中，最好的一个开端就是：理查·普兰塔琪纳特在空空的舞台上一瘸一拐地走出来，说：

如今我们那严冬般的积怨  
已被这约克的太阳照耀成灿烂的夏天；

---

<sup>①</sup> 作者以为过去我国戏曲每次演出所需的时间都很长。——译者注。

曾经笼罩着我们王室的片片阴云，  
都已埋葬在深深的海底。<sup>①</sup>

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。亚理士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。他不说“你必须如何如何”，而宁肯说“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士多德公式，把它们说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？怎么会有这么许多人，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，怎么会有这么许多人，情愿拜倒在这些教师们的门墙之下呢？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

---

<sup>①</sup> 见莎士比亚《理查三世》第一场。——译者注。

理由的。一本小说，一当它清清楚楚地写出来以后，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惟一的媒介物。就连印刷出版这件工作，也只不过是扩大了它所可能具有的吸引力，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验它，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<sup>①</sup> 大学的某个课堂里搬来的一套戏剧上的摩西十诫。另一方

---

① 德文：乌何有，莫须有。——译者注。

## 剧作法

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，加上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老摩尔<sup>①</sup>的杰作差不多了。<sup>②</sup>

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

---

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年，美国小说家。——译者注。）先生的精彩小说《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说是没有用处的，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，但并不能因此就说，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，但这些书的目的与其说是为了指导剧作家的创作冲动，还不如说是为了指导剧评家的判断能力。也有一些极有价值的戏剧评论文集，但它们里面所可能包含的任何有实用价值的提示都是零零碎碎、不成系统的。另一方面，人们常常喜欢向初学者提出的忠告——“到剧场里去，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。在许多情况下，警告有志于此道者不要去接触戏院也许反而更为明智些。因为劝他到那里去一方面会危及他见解上的独创性，另一方面又会危及他手法上的个人特色。他也许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们的陈腐和虚假，而最后发现自己与其说适于写一个有生命力的剧本，还不如说更适于去写一本我刚才所说的骗人的剧作指南之类的书。当然，劝一位有志于编剧者绝对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，这种忠告却是饱含着危险的。

也许有人会问，如果我能给别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，却要去教别人编剧的艺术呢？这其实是对整个艺术评论的一种由来已久的错误嘲弄。的确，几乎一切称职的评论家都是“蹩脚的”



艺术家。没有疑问，如果我有力量，我一定去写剧本而不去写论剧本的文章；但一个人也许对一种艺术抱有热爱，也对它的原则和方法有一定的见识，但却缺乏从事实际创作所必需的天赋才能。反过来说，也没有任何理由证明如果我是一个有创作能力的艺术家，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绘画教师；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。<sup>①</sup>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，简单地说，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——一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

---

<sup>①</sup> 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，我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。