

Dramatic Techniques

戏剧技巧

[美] 乔治·贝克 著

余上沅 译



中国戏剧出版社

戏剧技巧

[美] 乔治·贝克 著

余上沅 译



中国戏剧出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

戏剧技巧 / (美) 贝克著; 余上沅译. —北京: 中国
戏剧出版社, 2004. 1

ISBN 7 - 104 - 01876 - X

I . 戏... II . ①贝... ②余... III . 戏剧—创作理论
IV . J804

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 109098 号

(美) 乔治·贝克 著

戏剧技巧

余上沅 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

390 千字 850 × 1168 毫米 1/32 开本 15.625 印张

2004 年 3 月第 1 版 2004 年 3 月第 1 次印刷

印数: 1 - 3000 册

ISBN 7-104-01876-X/J.809

定价: 30.00 元

序 言

“剧作家是生成的,而不是学成的。”这句常言承认剧作家至少要具备其他艺术家的一个条件,即天赋,但却企图否认他要受建筑家、画家、雕塑家、音乐家所应受的艺术教育。可是剧本审查者和演出人似乎对这种说法并不太相信,因为常听见他们说:“我们收到的剧本有两类:一类是写得还够格,但在主题和处理上却是老一套;一类是某些方面虽然新颖有趣,可又写得太糟,不能上演。”前几年,导演萨法奇先生在《文人》杂志上,以《剧作家的美国》为题写道:“对于‘大多数这样的人究竟是否知道一点点剧作法的基本原则’这个问题,审阅剧稿的导演和经理一致同意于否定的答复。在每天收到邮寄而来的剧本中,只有个别剧本里找得出若干实例可说明它对于编剧科学还有一点儿知识。几乎所有的剧本都显得极矫揉造作,非常缺乏称为人情味的特质。”导演们、剧稿审查者们的这些证明都表明:有些东西是剧作者不能把它当作与生俱来的权利而取得的,而必须通过学习才能够取得。在哪里学习?通常人们这样告诉他,“在刻苦实践的学校里”。一个青年剧作者,当他的稿子被退回来但同时看到附上的好意的评语的时候,就问人家他该怎么办才能去掉他作品中自己明白的和不明白的缺点,人家告诉他要广泛阅读戏剧方面的书,观看各种各样的戏剧演出,以最大的耐心和坚强的毅力去进行写作,千万不要灰心丧气。他不断地把所写的剧本送去审查,一直到他用这种有点不正规的训练方法终于能够写出好的稿子而被人接受为止。这就是“实践

的学校”。这虽然是个时间长、痛苦多的训练方法,但是不可否认,它造就过许多人才。

为什么不可能让有志于戏剧的人节省一点时间呢?就是说不仅把编剧理论,而且也把过去戏剧家们的实践介绍给他们,以便他们清楚地了解那些戏剧家所共有的东西,以及其实践所不同之处;这点能否做到呢?这就是本书所要做的全部尝试。造就剧作家大概是现时代的奇迹吧。离开了古今各国戏剧家的实践来发展戏剧理论,那必然是梦想。本书力求依据历史上的实践,就是为了把经得住与经不住时间考验的戏剧技巧区别开来。本书力图向没有经验的剧作者指明有经验的剧作家是怎样解决与他本人的问题相类似的问题,以使他们缩短一点学习时间。这种尝试的局限我是充分认识到的。这本书是若干年来几乎每天在课堂上对书中所包括的概念进行讨论所得的结果,但是在讨论中,也有机会同个别人一起探讨他对所阐述的某一原理可能提出的许多例外,表面的或者实际的例外。在现在这样篇幅的一本书里要作这种充分的讨论是不可能的。因此看来我只好偏向于比我的学生们从我所获知的东西更加武断得多的一种讲授了。没有一种教科书能够排除专门的课堂教学的价值。过去的实践为普通资质的学生们提供了令人满意的原理。不过一个具有长期经验或者资质特别高的人,在领悟了这些原理之后,如果他要写出他最好的作品来,有时还必须离开这些原理。课堂容许教师对现有的惯例作这种适应。没有一本教科书能够阻碍这种特殊需要。因此,这本书并不打算去代替明智的课堂教学,而是去补充它,或者在这种教学不可能之时,提供它所能提供的东西。

本书内容,原来是由课堂讲稿汇集而成,于1913年冬用于波士顿罗维尔学会的八篇讲演稿。后来为在勃鲁克林和费拉德菲尔亚公开讲学又曾仔细加以修改。实际上在课堂之内和课堂之外,在其间相隔的五年之中,这些讲稿一直在慢慢修改。至于对独幕

剧的详细研究,则拟留待他日再作特殊处理。除此而外,本书试图有助于探讨青年剧作者在学习这门非常困难、但却很迷人的艺术的基本原则时所必须面临的种种问题。

我这本书是为了那不写剧本就感到不满足的人而写的。我这本书不是为了那寻找教授戏剧技巧课的方法的人而写的,我希望这一点能得到清楚的理解。我看见美国各地这一类课程最近有如春笋般的发展,不禁有些忧虑不安。我很怀疑给大学学生开这种课程是否适当。戏剧技巧是为了在舞台上表现人的思想感情的手段。除了少有的例子之外,对于大学还没毕业的学生,最好是让他们从事于积累一般学识,而不要为着舞台表演试图把尚未成熟的思想感情用言语表现出来。主要的一点是,我认为编剧教学应该只为研究生而设。我也并不认为,这门课非得由那些有表导演经验、甚至有编剧经验的人,以及读过看过不同国家、不同时代的戏剧的人担任不可。只靠讲演,不管讲的怎么样好,是不会使学生变成能写出作品来的学生。一个缺乏广阔审美情趣的教师,最多只能造就出一些肤浅的作家来。在一切创作课程里,问题不是“我们能够叫这些学生从我们教师手上拿过去什么东西?”而是“这些学生之中哪一个有独特的创作能力?这个创作能力究竟是什么?怎样才能够让这个能力得到最迅速最充分的发展?”在伟大的艺术的发展上所不可缺少的,是选择主题的完全自由和处理上的完全自由,以便艺术家的个性能够得到最好的表现。一个未经过训练,只是为了达到其目的的手段而盲目摸索着的剧作者,应当依据于过去有成就的戏剧家的研究努力学习技巧,此后,他就应当努力学得属于他自己本人的技巧,也就是吸取了过去实践中许多东西并使之适合于他自己需要的技巧。本书将有助于剧作者从盲目摸索发展到能依据他人实践来获得技巧。本书对剧作者发展高度独特的技巧也将有些作用,但作用不大。最有助于这种发展的教学必须这样来进行:不是靠书本,也不是靠讲课,而是要靠学生与教

师常进行商讨。一个人由具有允许他写出好剧本来的这种符合于历史实践的技巧,成长到获取这种使他能够写出别人写不出来的剧本的技巧,必须在这三位大师指导下从事工作:不断的实践,严格检查作品,尤其是时间。只有他经受了这三位大师的考验,他才是成熟的艺术家。

乔·皮·贝克

目 录

序 言	2
第一章 什么是戏剧技巧 作为一 种独立艺术的戏剧	6
第二章 戏剧的要素:动作与感情	20
第三章 从主题到情节安排 思路 清晰明晰	50
第四章 从主题通过故事到情节 经过巧妙选择达到立意清 楚明晰	72
第五章 从主题到情节安排:分配 材料 幕数及其长度	112
第六章 从主题到情节安排:布局 要使意思清楚、突出重点 推动剧情	146
第七章 性格描写	220
第八章 对话	290
第九章 编写提纲	402
第十章 剧作者与观众	490

第一章 什么是戏剧技巧

作为一种独立艺术的戏剧

本书所讨论的是经过观众考验或者是为了经受这种考验而写出的戏剧。对于古今那些原本只供阅读的书斋剧本，则概不涉及。它也不谈戏剧现在或者将来可能或应该如何的理论。这本书的目的是要说明在不同的国家和不同的时代由那些具有高度独特天才的人所写的剧本的成功之处。

任何戏剧家的技巧，大致都可以说是为了达到他所要求的目的的手段、方法和手法。没有一个戏剧家生来就有这个技巧的禀赋，他也不是仅仅通过编剧，就学会了这个技巧。他阅读并观看或许为数甚多的古今剧本。如果他同多数青年剧作家一样，如同莎士比亚和易卜生一样，最初他就是从事摹仿。他也有他的《爱的徒劳》或者《苏尔豪格的宴会》。即使他所选择的主题是新鲜的，青年剧作者也必然要研究最近以前一时期的戏剧实践，或者更早时期能吸引了他的戏剧实践，以寻求模式来具体实现他意想中的剧本。往往由于至诚的赞美，他就执意要摹仿莎士比亚、某一位希腊大悲剧家、易卜生、萧伯纳，或者白里欧^①。在这个阶段里，摹仿得越好，他就越满意；但是过不多久，他发现不知怎么的剧场经理或者观众（如果他的剧本得到了剧场经理勉强通过）似乎对于

^① 白里欧（1858——1912），法国剧作家。——译注

模仿伟大戏剧家而写出的东西很不感兴趣。然而,戏剧史一次又一次的表明,一个戏剧家可以借过去时期剧本的某些东西获得成功。希腊戏剧对于《家庭里的仆人》^①的影响是很明显的。《命运》这个剧本,诺勃洛克^②先生坦白地说过,是根据伊丽莎白时代结构松懈的一些剧本的样本改写的,那种剧本的根本意图,只在于讲述一个多样而动人的偶然事件所组成的故事。困难在哪里呢?就在这里。有许多人没有认识到,戏剧技巧——戏剧中为了达到戏剧家的目的而运用的方法和手法——在历史上有三类:一般的、特殊的和独特的技巧。第一,是具有一切好剧本的某些要素,从埃斯库罗斯到丹森尼勋爵^③,至少是部分共有的。这些要素就是使戏剧成为戏剧的特质。这些东西,初学者必须研究,并且可以摹仿。本书大部分专门讨论和阐明这些东西。第二,是一个时期的特殊技巧,如伊丽莎白时期的,复辟时期^④的,斯克里布^⑤及其影响时期的,等等。莎士比亚在《安东尼与克莉奥佩特拉》和屈莱顿^⑥在《一切为了爱情》中对安东尼与克莉奥佩特拉的故事的不同处理,是这类技巧的最好的说明。这两位戏剧家每人都诚恳地工作着,心目中都有观众,都相信他所用的技巧会给他造成他所要求的最佳效果。莎士比亚的观众不会爱好屈莱顿的处理方法;复辟时期的观众却又觉得莎士比亚野蛮,还得由别的戏剧家来加以改造,而这些人的修改,在今天看来,又仿佛是蛮人饰面,他并不懂得什么是真正的美。高乃依和拉辛的戏剧技巧,尽管他们的理论是根

① 美国剧作家肯尼迪 1908 年编写的剧本。——译注

② 诺勃洛克(1874——?),美国著名剧作家。——译注

③ 丹森尼勋爵(1878——?),爱尔兰剧作家。——译注

④ 指英国理查三世在 1660 年复辟之后的时期。——译注

⑤ 斯克里布(1791——1861),法国佳构剧作家。——译注

⑥ 屈莱顿(1631——1700),英国剧作家。——译注

据古典的实践,但跟希腊的和塞内加^①的是不相同的。反过来,那些以摹仿它们为目的的剧本,即所谓 1660 年到 1700 年的英国英雄剧,则又是不同的。就是说,一个从前编成了剧本的故事,当再度在舞台上演出时,只要它是作为一个剧本,就必须共同具有过去时代的剧本的某些特点,但是在一定程度上,它在演出方面应有所不同。为什么呢?因为第一,剧作者所用的舞台与前人所用的不一样;第二,因为他的剧本是写给具有另一种道德和艺术标准的观众看的。把希腊舞台同伊丽莎白时代的舞台,复辟时期的舞台,或者现代的舞台略作比较,就可以说明第一个说法的真实性。试把希腊人的宗教和社会观念同莎士比亚的观众、康格里夫的观众、汤姆·罗伯逊^②的观众或者现代观众的宗教和社会观念作一比较,就可以说明第二个说法的真实性。就是说,过去任何一个时代的戏剧,仔细研究一下,都必定显示出那整个时代中戏剧的素质。它也必定显示出对那个时期的观众能产生效果的方法和手法,但在今天就不能产生效果。通常,一个青年剧作者可以从他先前的剧作家的实践中获得他所进入的那一时期中在技巧方面最多的启发,这无疑是对的,但并不总是如此。看看那急剧的变革,特别是法国和德国十九世纪初叶从古典主义到浪漫主义的变革吧。再看看十九世纪末叶从斯克里布的广泛影响到易卜生几乎同样广泛的影响的变革吧。

因此,过去的戏剧给予青年剧作者的主要赠品,就是阐明什么是戏剧的要素。这是他可以放心地摹仿的。对于一个特殊时期的技巧的研究,如果他的观众的气质与他所研究的时期的兴趣、偏见和理想极其近似,这种研究可以给他甚至更大的成效。不过,这种近似是少有的。每一个时期要求有一部分是它自己的技巧。在过

① 塞内加(公元前 3——公元 65),罗马戏剧家。——译注

② 汤姆·罗伯逊(1829—1871)英国剧作家。——译注

去实践的基础上所增加的技巧,即使是在一定程度上,也可以说是这个青年戏剧家的贡献。依靠他所知道的一切戏剧佳作所共有的要素,注意任何时期特殊实践所给以他的暗示的意义,他就能达到新方法和新手法,从而和观众一起获得他所要求的效果。他同时代的其它剧作家和他一起发现了许多或者大多数这样的新方法、新手法。所有这些造成他那个时代中特殊的惯用法就变成了他那一时期的技巧。

但是,他也许在技巧上增加了一些别人剧本里找不到的他自己所特有的东西。这就是第三类技巧,特别见诸于伟大戏剧家作品中的技巧。通常,这种技巧格外不能摹仿,难以捉摸,因为它是特殊气质在一个特定时期所特有的戏剧问题上起着作用的结果。对于这种独特的技巧的摹仿,其结果多数好比张冠李戴,极不相称。

热衷的人写出剧本来之所以失败,正是因为他不但只是摹仿了在过去某一时期的实践中具有普遍意义的东西,而且同样近似地摹仿了对这个时代和该剧作家说来都是独有的东西。他的作品所带的特征,并不表明他的时代,也不表明出自他自己,顶多只能算是一个成功的仿旧文学习作。因此,在一般的、特殊的和个人独特的这三类技巧之中,一个有志于戏剧的人必须精通于第一类。认识到第二、三两类的局限性之后只能作为启发而研究它们,却不能把它们当作楷模。他掌握了第一类技巧,并从第二类吸收了他认为有益的部分,而把它变为自己的东西,然后他才有可能进入第三类——他个人特有的增加部分。

然而,为什么写过被有能力的人称为有“戏剧性”的长篇或者短篇小说的男女作家,必须对戏剧技巧进行特别的研究呢?如同戏剧家一样,他们必须懂得性格描写和对话,否则他们就写不出成功的小说来。显然地,他们还必须懂得一点结构。尤其是他们必

须表现出那么善于描写充满感情的人物,以激起读者情感上的反应,否则他们的作品就不会被称为是有戏剧性的。那么,他们为什么不爱写小说就写小说,爱写剧本就写剧本呢?当然不能否认,许多小说在题材上,并且有时候在处理上,似乎跟主题相似的剧本同样具有戏剧性。在小说和戏剧里,某些语言或行为都能按照作者的愿望感动读者或观众。这些事实说明了为什么产生了这种流行广、根子深的意见,认为任何小说作家,如果他想写,都能写出成功的剧本,特别是把自己的作品改编为剧本。这些事实也说明了为什么过去不断有人致力于把流行小说改编成剧本,并且尽可能按照原作少更动。但是,大多数从成功的小说改编的剧本以及从成功的剧本改编的小说都失败了,这不是怪事吗?在英国以及其它地方,在小说根本尚未形成之时,戏剧已经有了好几百年的丰富历史,这个事实告诉我们:戏剧是与小说不同的一种独立的艺术,如果小说家和年轻的剧作家认识到戏剧现在是、一向是、将来也应该是一种独立的艺术,许多坏的剧本就不致于出现了。

不能否认,小说家和戏剧家都是从共同的要素即情节、人物和对话入手的。如果他们都善于从他们的故事或者人物中分辨出那些可能为别人在情感上感兴趣的東西,亦即他们具有所谓的“戏剧感”,“从而能够在舞台上获得成功,那么这个能力还必须通过刻苦的学习和长期的实践才能发展成为戏剧的才能。因为戏剧的才能,在于你有能力使你的人物不但通过对话来讲述故事,而且在于你能够巧妙地安排形式和次序来讲述,从而在一般剧场演出的范围之内,引起尽可能大的情绪效果,而这种效果的产生,正是戏剧应负的一种重要职责。”^①小说家和他的读者之间的关系以及戏剧家和他的观众之间的关系,二者有着某些基本的区别,这些区别就说明了为什么这两种艺术必须互有差异。

① 见平内罗爵士著《戏剧家史蒂文森》第7页。——原注

小说家和戏剧家所能得到的篇幅不同,这是产生他们所用的技巧各异的第一个条件。一个三幕剧,比如每幕用普通打字纸四十页,演下来约需一百五十分钟,或者说两小时半;加上幕间休息,稿本或者应该稍微短一点。一部小说要二百五十页到六百页。很显然,二者篇幅的长短不同,就意味着处理素材的方法也不同。假如戏剧家要求得到与小说家相同的效果,他必须写得更加精炼。这就需要他善于选取素材,以使用最迅速的可能的方法,获得他所要求的效果。

一本小说,我们高兴一气看完也可以,分六次看完也可以。只要我们愿意,读了一段可以放下书来考虑考虑,或者把它重读一遍。在剧场里,一出戏就必须看到底,一次看完。看戏不能倒转去重看,也不能停下来考虑考虑,因为每一幕都不停地往后演,直到剧终。很显然,剧本与小说相比,它必须产生更迅速的效果。这又是一个理由。这个必需的速度,就要求能使效果比在小说中更加鲜明、更加突出的方法。因此,剧本既然比小说走得快得多,我们就必须在任何特定时刻都让它比小说清楚得多。戏剧家选取来表演的东西,必须比小说家所选的更容易产生直接的效果,因为他一拳打出就足以代替小说家许多笔墨。

在多数小说里,读者好比说是被人带领而行,作者就是我们的向导。在戏剧里,就剧作者而论,我们必须独自旅行。在小说里,作者讲解、叙述、分析,并且对环境和人物加以个人的评论。我们甚至期望小说家在作品中自己露面。但是伟大戏剧家如莎士比亚和莫里哀,在作品中就特别不表现自己。只有比较拙劣的戏剧家如屈莱顿、琼生、查普曼^①才用人物做传声筒来表现他们自己的个性。既然现在独白和旁白差不多都不用了,戏剧家同小说家一比乍看上去似乎在他的表现上大受限制。他决不能把讲解、叙述、分

① 查普曼(1559—1634),英国剧作家。——译注

析和个人评论作为他自己的东西来运用。他只是在比较少有的情况下,即当这些东西与说话的人相适应的时候才加以运用。他的主要依靠是符合剧中真实的也许是虚构的人物的、具有解说性的动作。当然,这样一种重大的区别必然对他的艺术技巧产生影响。所以,小说可能是,并且往往是高度的个人的;最好的戏剧是非个人的。

演出剧本的剧场也表现出戏剧与小说实践上的区别。无论剧场或者它的舞台怎样狭小,它总不能容许读者与书本之间亲密关系的存在。一个人可以自己阅读或者对看少数人朗读,在多数情况下,他可以选择进行诵读的条件,在室内或在户外,单独一个或者周围有人等等。在剧场里,观众席的多少不同,从一百到两千观众在看戏,而且是在具体的光线、温度和通风的条件之下。观众多半都离舞台很远,并且在表演时间内还不止两次地用降幕把他们隔离开来。小说通过视觉诉诸读者的智力和各种情感。戏剧则同时诉诸视觉和听觉、布景、灯光和服装,使得在小说中许多绝对必要的描绘成为不必要。人的声调能够促进想象,这是纸上文字所往往做不到的。这些不同的条件不得不在同一材料的表现上产生差别。

正是由于演出的剧本这种更大的具体性,因而是更大的生动性,才使得我们拒绝在剧场里既看又听那些我们能比较平静地在报纸、杂志或者小说上读到的东西。我们每天在报纸上看到一件又一件的恐怖新闻时,脉搏不会因之加速,可是,仅仅看到一个拼命的逃亡者或者汽车出事也会叫我们生病或者沮丧。我们在读安德列夫的《红笑》时,虽然感到战栗,但能够读完。如果很精确地把这本小说的恐怖情节搬上舞台,部分观众也许就会跟书里的人物一样发疯。这个区别就应用到我们在书本里或舞台上处理道德问题的态度。“例如《爱非苏斯的贵妇人》(这是莱辛未完成的一个剧本——原译者注)。大家都知道这则讽刺童话,毫无疑问,它

是历来针对女人的轻佻所作的最辛辣的讽刺。人们把这则童话给彼得罗尼乌斯讲述了千百遍,即使最不像样子的摹仿作品也能引人入胜。因此,人们便以为它对于戏剧来说同样是一个成功的题材……贵妇人的性格,在小说里对于婚后的爱情的放肆,引起一种并非不愉快的冷笑,而在戏剧里却是讨厌的,丑陋的。在这里我们觉得士兵针对她所说的那些劝说的话,远远不像我们在那里所想象的那样文雅、迫切和有效。在那里我们想象她是一个多愁善感的女人,她的痛苦是真心实意的,但她屈服于引诱和自己的热情;我们觉得她的弱点是女人们的共同弱点;因此我们并不特别恨她;凡她所做的事,我们相信大概所有女人都会这样做;甚至当她想到借死了的丈夫来勾搭活着的情人时,我们也会因意味深长和沉着冷静而原谅她,或者这种意味深长的突如其来的想法,使我们猜想这也许是狡猾的讲故事的人故意添油加醋,他想以不怀好意的尖刺的话来结束他的童话。但是在戏里却不会产生这种猜测,我们在那里所听到的一切,都真实地发生在这里,在那里还是我们所怀疑的东西,在这里我们自己的观感却令我们置信无疑;在单纯的可能性方面,意味深长的行动给我们以快感,在她的真实性方面,我们仅仅看见她的阴险;突如其来的想法,使我们的机智获得欢娱,但实现这种突如其来的想法,却激怒我们的全部感情,我们会离开剧场,像吕卡斯当着彼得罗尼乌斯面说的那样,尽管我们并未处于吕卡斯那样的特殊处境:‘如果国王是个公正的人,一定会把这一家之主的尸体搬回墓穴,把这女人钉到十字架上。’要想使我们相信这种惩罚是正当的,作家在描写这个女人被引诱的过程时,必须少运用一些艺术手腕;因为我们在她身上不是一般地诅咒软弱的女人,而首先是诅咒一个轻佻的淫妇。”^①

正如莱辛所指出,在书本上,对于一个又一个社会问题的自由

^① 见莱辛《汉堡剧评》,中译本第188—190页。——编注。

处理我们都能容忍,但在舞台上那样做我们却一定会觉得反常。试设想一下,如果我们把报纸或者通俗杂志编成剧本搬上舞台,它的恐怖和喧嚣会如何吧。舞台力量的大部分正是存在于这种紧张的生动性,这种巨大的效果的真实性的。另一方面,就是这个生动性也可能产生困难。比如,小说家可以说,“就这样,在寂静之中,几乎毫无搅扰地漫长的时间过去了。”但是我们看着舞台上按小说所描写的背景明明知道才过了几分钟。为了克服这个困难,创造时间感,才出现了伊丽莎白时期的“合唱词”、我们的幕间歇、转移我们注意力的穿插场面,以及许多别的办法。不过即使用一切已有的办法,在独幕剧或者一景剧里,仍然几乎不可能创造出时间过了很久的感觉,曾经多次有人试图把史蒂文森^①著的《德·马勒杜老爹的大门》这个可爱的故事,改编为独幕剧,但每次都失败告终,因为舞台上那较大的生动性使得必需的时间推移过于明显。讲故事的人不难叫我们相信,仅隔一夜,勃兰谢完全不爱那个人了,忽然准备嫁给丹尼。而丹尼不过是她头天晚上才初次见面的人。在舞台上,动因和对话都必须使这样迅速的一个转变完全可信,即使它仅仅是在表演时间之内出现的。小说家只须解释一下,说勃兰谢如何深为丹尼的甜言蜜语或者迷人动作所感动,但是,如果我们不听见这些言语,看见这些动作,并且觉得这是同样甜蜜和迷人的,则她的动因就差不多成为不可能了。小说里时间方面的困难,曾引起过许多有趣的补救办法,来说明勃兰谢的情感突变。有一个青年作家甚至把勃兰谢的头一个情人作了这样的处理,说他在幕外同一个使女调情,一个吃醋的男仆告发了他,是这个最后一着促成了她的情感转变;虽然这位作者一心想对付这个真正的难题,但是他没有攻破它的核心,因为它把原著庸俗化了。即或全说了全做了,而由舞台表演上更大的生动性所产生的时间

^① 史蒂文森(1850—1894),英国小说家。——译注