



编剧规则语录

孙祖平 \ 主编

“戏剧作品是一种模拟，说得确切些，它是人类行为的肖像；肖像越与原型相像，它便越完美，这是不容置疑的。”

[法] 高乃依：《西方文论选》

文匯出版社



编剧规则语录

孙祖平 \ 主编

文匯出版社

图书在版编目(CIP)数据

编剧规则语录 / 孙祖平主编. —上海: 文汇出版社, 2011. 3

ISBN 978 - 7 - 5496 - 0097 - 7

I. ①编… II. ①孙… III. ①编剧—研究 IV.
①I053

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 015651 号

编剧规则语录

(本书获上海市教育委员会重点学科建设项目资助, 项目编号: J50901)

出 版 人 / 桂国强

主 编 / 孙祖平

责任编辑 / 乐渭琦

装帧设计 / 周夏萍

出版发行 / 文汇出版社

上海市威海路 755 号

(邮政编码 200041)

经 销 / 全国新华书店

照 排 / 南京展望文化发展有限公司

印刷装订 / 上海新文印刷厂

版 次 / 2011 年 3 月第 1 版

印 次 / 2011 年 3 月第 1 次印刷

开 本 / 720×1000 1/16

字 数 / 430 千

印 张 / 22

书 号 / ISBN 978 - 7 - 5496 - 0097 - 7

定 价 / 42.00 元

主 编：孙祖平

副主编：张 宁

编 者：刘一兵 邱士龙 陈萌萌 陆 军
陆铁军 杨展业 杨毅萍 张义华
俞亮鑫 姚扣根 唐 宁 徐寿明
黄世华 脱雅乔 王 莹 刘 晔
朱 格 吴晓倩 盛 芸 陈 超

第一编	对戏剧的一般论述	001
第二编	题材主题	052
第三编	情境冲突	090
第四编	故事情节	133
第五编	结构布局	173
第六编	人物塑造	225
第七编	台词语言	263
第八编	种类体裁	319

第一编 对戏剧的一般论述

史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是摹仿,只是有三点差别,即摹仿所用的媒介不同,所取的对象不同,所采的方式不同。

[古希腊] 亚理斯多德:《诗学》第3页

有些艺术,例如酒神颂和月神颂,悲剧和喜剧,兼用上述各种媒介,即节奏、歌曲和“韵文”;差别在于前两者同时使用那些媒介,后两者则交替着使用。

[古希腊] 亚理斯多德:《诗学》第6页

史诗和悲剧相同的地方,只在于史诗也用“韵文”来摹仿严肃的行动,规模也大;不同的地方,在于史诗纯粹用“韵文”,而且是用叙述体;就长短而论,悲剧力图以太阳的一周为限,或者不起什么变化,史诗则不受时间的限制;这也是两者的差别,虽然悲剧原来也和史诗一样不受时间的限制。

[古希腊] 亚理斯多德:《诗学》第17页

悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿;它的媒介是语言,具有各种悦耳之音,分别在剧的各部分使用;摹仿的方式是借人物的动作来表达,而不是采用叙述法;借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。

[古希腊] 亚理斯多德:《诗学》第19页

悲剧中的人物既借动作来摹仿,那么“形象”的装饰必然是悲剧艺术的成分

之一,此外,歌曲和言词也必然是它的成分,此两者是摹仿的媒介。

[古希腊]亚理斯多德:《诗学》第20页

悲剧是行动的摹仿,而行动是由某些人物来表达的,这些人物必然在“性格”和“思想”两方面都具有某些特点,情节是行动的摹仿(所谓“情节”,指事件的安排),“性格”是人物的品质的决定因素,“思想”指证明论点或讲述真理的话。因此整个悲剧艺术的成分必然是六个——因为悲剧艺术是一种特别艺术——(即情节、性格、言词、思想、形象与歌曲),其中之二是摹仿的媒介,其中之一是摹仿的方式,其余三者是摹仿的对象,悲剧艺术的成分尽在于此。

[古希腊]亚理斯多德:《诗学》第20页

情节乃悲剧的基础,有似悲剧的灵魂;“性格”则占第二位。悲剧是行动的摹仿,主要是为了摹仿行动,才去摹仿在行动中的人。

“思想”占第三位。“思想”是使人物说出当时当地所可说、所宜说的话的能力,这种活动属于伦理学或修辞学范围;旧日的诗人使他们的人物的话表现道德品质,现代的诗人却使他们的人物的话表现修辞才能。

“性格”指显示人物的抉择的话;一段话如果一点不表示说话的人的去取,则其中没有“性格”。“思想”指证明某事是真是假,或讲述普遍真理的话。

[古希腊]亚理斯多德:《诗学》第23—24页

语言的表达占第四位(我所指的仍是前面所说的那个意思,即所谓“表达”,指通过词句以表达意思,不管我说“通过”、“韵文”或“通过语言”,这句话的意思都是一样的)。在其余成分中,歌曲最为悦耳。“形象”固然能吸引人,却最缺乏艺术性,跟诗的艺术关系最浅;因为悲剧艺术的效力即使不倚靠比赛或演员,也能产生;而且“形象”的装饰多倚靠服装面具制造者的艺术,而不太倚靠诗人的艺术。

[古希腊]亚理斯多德:《诗学》第24页

历史家与诗人的差别不在于一用散文,一用“韵文”;希罗多德的著作可以改写为“韵文”,但仍是一种历史,有没有韵律都是一样;两者的差别在于一叙述已发生的事,一描述可能发生的事。因此,写诗这种活动比写历史更富于哲学意

味,更被严肃地对待;因为诗歌描述的事件带有普遍性,历史则叙述个别的事。

[古希腊]亚理斯多德:《诗学》第28—29页

如上所述,戏剧体是原来有事物的地方就用事物来表现,原来说话的地方就直接用说话来表现。它和叙事体有如下的不同:(一)戏剧体用事物和语言来代替原来的事物和语言;叙事体则只用语言来代替事物,对于说话也是用转述来代替直述。(二)在地点上,戏剧体不能像叙事体一样绰有余裕,因为它不能同时表现出几个相距很远的地方,叙事体则可以将海角天涯连在一起。(三)戏剧体的时间局限也比较大,因为叙事体可以把不同时间串连起来。戏剧体就做不到这点。(四)叙事体能处理可见和不可见的、可闻和不可闻的事物,而戏剧体只能处理可见、可闻的事物。(五)叙事体在有关情感方面不能像戏剧体那样强烈地“打动”听者。(六)叙事体对于许多事物,甚至于和情感有关的事物,讲述起来,也比戏剧方法的表现更好、更充分。

[意]卡斯特尔维屈罗:《亚理斯多德〈诗学〉诠释》,《古典文艺理论译丛》第六册第1页

叙事体可以在几小时里讲述许多小时里发生的许多事件,也可以用许多小时来讲述几小时里发生的少数事件。这都是戏剧体做不到的,因为戏剧应该是原来的行动需要多少小时,就应用多少小时来表现。因此既然悲剧和喜剧都属于戏剧体,它们演出的时间当然不能超过观众的方便,表现的时间也不应多于演出所需的时间里可能发生的事件。

[意]卡斯特尔维屈罗:《亚理斯多德〈诗学〉诠释》,《古典文艺理论译丛》第六册第1—2页

悲剧和喜剧的情节可以只包括一个行动或者两个相反依附因而等于是是一个的行动,可以只说起一个人而很少讲到整个家族,并不是因为情节本身不适于容纳更多的行动,而是因为至多不能超过十二小时的时间和地点的限制不允许搬演为数过多的行动,或者甚至于一个家族的行动,即使只是一个行动,如果相当长,也无法在舞台上完全演出。

[意]卡斯特尔维屈罗:《亚理斯多德〈诗学〉疏证》,《古典文艺理论译丛》第六册第6—7页

表演的时间和所表演的事件的时间,必须严格地相一致……事件的地点必须不变,不但只限于一个城市或者一所房屋,而且必须真正限于一个单一的地点,并以一个人就能看见的为范围。

[意] 卡斯特尔维屈罗:《亚理斯多德〈诗学〉诠释》,《西方文论选》(上)第194页

在一个极其有限的时间和极其有限的地点之内完成的主人公的巨大命运转变,比起在一个较长时间和范围较大的地点内完成的幸运转变来,它要奇妙得多。

[意] 卡斯特尔维屈罗:《亚理斯多德〈诗学〉诠释》,《西方文论选》(上)第195页

戏剧作品是一种摹拟,说得确切些,它是人类行为的肖像;肖像越与原型相像,它便越完美,这是不容置疑的。

[法] 高乃依:《论三一律,即行动、时间、地点的一致》,《西方文论选》(上)第264页

表演持续两小时,如果表演的行动不需要更多的时间便能显得是真实的话,那就完全与真实相合了。因此,我们便不让行动拖长到十二小时或二十四小时,而是尽可能地努力限制行动的延续时间,使表演更接近真实,更趋完美。

[法] 高乃依:《论三一律,即行动、时间、地点的一致》,《西方文论选》(上)第264页

剧情发生的地点也需要固定,说清。

比利牛斯山那边诗匠能随随便便,

一天演完的戏里可以包括许多年:

在粗糙的演出里时常有剧中英雄,

开场是黄口小儿,终场是白发老翁。

但是我们,对理性要服从它的规范,

我们要求艺术地布置着剧情发展,

要用一地、一天内完成的一个故事,

从开头直到末尾维持着舞台充实。

[法] 布瓦洛:《诗的艺术》,《西方文论选》(上)第 297 页

小说家有的是时间和空间,而戏剧作家正缺乏这些东西。因此,在同等条件下,我比较看轻一部小说而重视一个剧本。何况小说家根本没有什么不可避免的困难。

[法] 狄德罗:《论戏剧艺术》,《西方文论选》(上)第 355 页

戏剧是安排由演员在舞台上当着群众表演的一个故事。(A play in a story devised to be presented by actors on a stage before an audience.)

[英] 汉米尔顿(C·Hamilton):《戏剧是什么》,《戏剧》第二期第 43 页

“故事”一字,其意义极为显眼。故事是一串为因果律所联结而向着预定的顶点进行的事实之论述——每一件事显示一班想象中的人物在适宜的想象的装置之下,扮演想象的动作。

[英] 汉米尔顿(C·Hamilton):《戏剧是什么》,《戏剧》第二期第 43 页

正确地说,只有对于视觉同时也具有象征意义的事情,才能有舞台性:一个重要的行动,这个行动暗示着另一个更重要的行动。

[德] 歌德:《说不尽的莎士比亚》,《古典文艺理论译丛》第三册 第 79 页

悲剧是一个行动的摹仿。摹仿这个概念就使悲剧有别于其他单靠叙述或者描写的艺术。在悲剧中,个别的事件在其发生的瞬间,必须作为现在的事情,直接陈诸观众的想象力和感官之前,不容第三者插入,史诗、长篇小说、短篇故事,凭它们的体裁,把人物的行动移到远方,因为在读者和进行行动的人物之间,横插进来叙述者。但是谁都知道,远方的事情或者过长的事情是削弱印象和削弱人们的关切和激情的。而现在的事实则使之加强。一切叙述的体裁使眼前的事情成为往事,一切戏剧的体裁又使往事成为现在的事情。

[德] 席勒:《论悲剧艺术》,《古典文艺理论译丛》第六册 第 98 页

悲剧是一系列事件的摹仿,即一个行动的摹仿。它不仅摹仿地表现悲剧人

物的感受和激情,还表现出了产生这些感受和激情并促使它们表露出来的事件,这就使悲剧有别于抒情的文学形式,这些抒情的形式虽然也诗意地摹拟心灵的某些状态,然而不摹仿行动。

[德] 席勒:《论悲剧艺术》,《古典文艺理论译丛》第六册 第 98—99 页

暂且将严肃的叙事诗和戏剧区别开来。虽然二者都是在客观地表现,但是前者更多地表现外在、形态和巧合,而后者却表现内在、形态和决断;前者表现过去,后者则表现现在;前者是一种徐缓的延续,以致是行动之前冗长的序言,而后者是言辞和行动的抒情的闪光;前者由于地点和时间罕见的统一所损失的,同后者由于这两个条件所收获的,乃是一样的多。

[法] 让·波尔:《美学入门》,《古典文艺理论译丛》第七册 第 37 页

什么是戏剧性,在许多人看来,这个问题似乎很容易回答:在戏剧里,作者不以自己的身份说话,而把各种各样交谈的人物引上场来。然而对话不过是形式的最初的外在基础。如果剧中人物彼此间尽管表现了思想和感情,但是互不影响对话的一方,而双方的心情自始至终没有变化,那末,即使对话的内容值得注意,也引不起戏剧的兴趣。

[德] 奥·威·史雷格尔:《戏剧性与其他》第 229 页

戏剧诗本身的形式,也就是不借助叙述,单单用对话来表现行动,含着非有剧场为辅助不可的意思。

[德] 奥·威·史雷格尔:《戏剧性与其他》第 231 页

关于艺术所表现的动作,我们应该挑出三个要点。情境和它的冲突一般是激发动作的原因;但是只有通过反动作,运动本身——即在对话中的理想的差异对立——才能显现。这种运动包含以下三点:

- 一、普遍的力量,这些力量形成艺术所要处理的真实内容(意蕴)和目的;
- 二、这些力量通过发生动作的个人而发挥作用;
- 三、这两方面须统一于我们一般所说的人物性格。

[德] 黑格尔:《美学》第一卷第 278—279 页

有一些诗人特别擅长于出色地讲述生活中所发生的事件。这叫做叙事诗或是记叙诗,史诗、长篇小说、中篇小说、故事等等就属于这一类。另外一些诗人能够特别美妙地描写对象,并且还能够把这些对象在灵魂中所激起的感情、印象传达出来。这种诗就是抒情诗,几乎所有短篇小说都属于这一类,而且,其所以如此称呼就因为在古代,所有这一类诗都可以歌唱,这种歌唱总是以竖琴来伴奏的。最后,还有一种诗人,他们并不代表自己说什么话,却使各种各样人物在我们面前呈现出来,促使他们讲话,并且促使他们相互之间展开各种不同的关系:这就是戏剧了……

自然,必须提醒一下,就在这里,也不能在诗的作品中把这三类东西完全区别开来……这三类诗篇的区别根据的不是他们的特殊性,而只是——在作品中起着主要作用的,是描写,是叙述,还是动作。

[俄]杜勃罗留波夫:《阿·瓦·柯尔卓夫》,《杜勃罗留波夫选集》第一卷 第10页

从配合着行动的情欲里,也就是说从现在的生活里、从过去的历史里,产生出戏剧。从混合着梦想的情欲里,则产生出纯然的诗。

当对过去的描绘演变为科学的细节时,当对生活的描绘演变为细致的分析时,那末,戏剧也就演变为小说了。小说不是别的,而是有时由于思想或心灵而超出了舞台比例的戏剧。

并且,在诗中有戏剧,而在戏剧中也有诗。诗和戏剧彼此渗透,就像人体里的多种机能,宇宙中的一切光线。

行动也有一些幻想时刻……从幻想这方面来说,只有短暂的行动时分。

[法]维克多·雨果:《光与形集》序,《古典文艺理论译丛》第三册 第140—141页

……可见诗有三个时期,每一个时期都相应地和一个社会时期有联系,这三个时期就是抒情短歌、史诗和戏剧。原始时期是抒情性的,古代是史诗性的,而近代则是戏剧性的。抒情短歌歌唱永恒,史诗传颂历史,戏剧描绘人生。第一种诗的特征是淳朴,第二种是单纯,第三种是真实。行吟诗人是抒情诗人向诗史诗人的过渡,就好像小说是史诗诗人向戏剧诗人的过渡。历史家与第二个时期一道来临,编年史家、批评家则和第三个时期同时产生。抒情短歌的人物是伟人:

亚当、该隐、挪亚(这三个人物见《圣经》——编者);史诗的人物是巨人:阿奚里、阿特埃、奥赫斯特(阿奚里是荷马史诗《伊利亚特》中的英雄,阿特埃和奥赫斯特都是希腊故事中仇恨心很强的人物——编者);戏剧的人物则是凡人;哈姆雷特、麦克佩斯、奥赛罗。抒情短歌靠理想而生活,史诗借雄伟而存在,戏剧以真实来维持。总之,这三种诗是来自三个伟大的泉源即《圣经》、荷马和莎士比亚。

[法] 维克多·雨果:《〈克伦威尔〉序》,《世界文学》1961年三月号 第100页

我们好像觉得已经有人说过这样的话:戏剧是一面反映自然的镜子。不过,如果这面镜子是一面普通的镜子,一个刻板的平面镜,那么它只能够映照出事物暗淡,平面忠实但却毫无光彩的形象;大家都知道,经过这样简单的映照,事物的颜色和光彩会失去了多少。戏剧应该是一面集中的镜子,它不仅不减弱原来的颜色和光彩,而且把它们集中起来,凝聚起来,把微光化为光明,把光明化为大光。因此,只有戏剧才为艺术所承认。

舞台是一个视觉的集中点。世界上,历史上,生活中和人类中的一切都应该而且能够在其中得到反映,但是必须是在艺术魔棍的作用下才成。

[法] 维克多·雨果:《〈克伦威尔〉序》,《世界文学》1961年三月号 第101—102页

戏剧,如果不是最好的,那么就是最接近于我们的一种诗歌体裁。这戏剧到底是什么——在这儿,这强有力的戏剧从头到脚包围在新的强力之中,和一切艺术结成联盟,叫它们给自己帮忙,向它们取得一切手段,一切武器,这些手段和武器个别地就已经强大到足以把你从狭窄的繁华世界中拖出来,走近崇高和优美事物的无穷的世界。

[俄] 别林斯基:《文学的幻想》,摘自《别林斯基选集》第一卷 第126页

戏剧应该是极度平衡而公正的现实的反映,作者的人格应该在里面消失,因为戏剧主要的是现实的诗歌。

[俄] 别林斯基:《论俄国中篇小说与果戈理君的中篇小说》,《别林斯基选集》第一卷 第196—197页

至于戏剧,它那直接或间接、或多或少地总是屈服于舞台条件的秩序和界

限,却要求着行动进展得特别的迅速和活泼,不能容纳大段的细节,因为戏剧和一切其他诗歌体裁比较而言,主要的是在最崇高和最庄严的形态上来表现人类生活。

[俄] 别林斯基:《论俄国中篇小说与果戈理君的中篇小说》,摘自《别林斯基选集》第一卷 第198页

戏剧是使人物发言的最为鲜明而突出的手段。

[俄] 别林斯基:《一八四七年俄国文学一瞥》,《别林斯基选集》第二卷 第437页

戏剧把已经完成的事件当做好像目前正在发生的事件表演在读者或观众面前。戏剧把史诗和抒情诗调和起来,既不单独是前者,也不单独是后者,而是一个特别的有机的整体。一方面,戏剧的动作范围不是与主体毫不相干的,相反地是从他那里起始,又回返到他那里的。另一方面,主体在戏剧中的存在具有着完全不同于抒情诗中的意义:他已经不是那集中于自身的感受着和直观着的内心世界,已经不是诗人自己,他走了出来,在自己的活动所造成的客观现实世界中自己就成了直观的对象,他分化了,成了许许多多人物的生动的总和,戏剧就是由这许许多多人物的动作和反应构成的。正是由于这样,戏剧不允许史诗式地描绘地点、事件、情况、人物——这些全部应当摆在我们的直观面前。

[俄] 别林斯基:《戏剧诗》,《古典文艺理论译丛》第三册 第137页

抒情诗表现一个人的主观方面,把内心的人物揭示于我们眼前,因此它整个儿是——感觉、感情、音乐。叙事诗是关于当时已经完成的事件的客观的描写,是资本家为我们选好的最恰当的观点,显示出一切方面,表现给我们看到一幅图画。戏剧诗是这两个方面,主观的或抒情的和客观的或叙事的方面的协调。展现在我们面前的,不是已经完成的,而是正在完成的事件;不是诗人向你报道它,而是每一个登场人物向你现身说法,为自己说话。你同时以两个观点看到这人物:他沉醉于一般的戏剧漩涡,自顾与不自顾地,适应其对于其他人物以及整个创作的概念的行动——这是他的客观的方面;他在你面前打开自己的内心世界,暴露出心灵的一切隐秘曲折;你像听到他跟自己进行无声的谈话——这是他的主观的方面。因此,你在戏剧里常常看见两种因素:整个行动的叙事的客观性,

和独白中的抒情性的放纵和流露——抒情到这种地步,以致非用诗体写不可,翻译成散文之后,就丧失掉抒情的原味,变成了夸张的散文,译成散文的莎士比亚戏剧的优劣的章节就是证明。

[俄] 别林斯基:《智慧的痛苦》,《别林斯基选集》第一卷 第 322 页

虽然正剧具有史诗般的性质,它的形式却应该是高度戏剧性的。戏剧性不在于对话,而在于对话者彼此的生动的动作。譬如说,如果两个人争论着某个问题,那末这里不但没有戏,而且也没有戏的因素;但是,如果争论的双方彼此都想占上风,努力刺痛对方性格的某个方面,或者触伤对方脆弱的心弦,如果通过这个,在争论中暴露了他们的性格,争论的结果又使他们产生新的关系,这就已经是一种戏了。但是,正剧中的主要之点就是避免冗长的对话,使每句话都从动作中表现出来。正剧既不应该是简单的自然摹拟,也不应该是个别的哪怕是卓越的场面的集合,它应该形成独立的自成一局的世界,在这里每个人物竭力追求本人的目的,只为自己而行动,他们不知不觉地促进了戏剧的总的动作。

[俄] 别林斯基:《戏剧诗》,《古典文艺理论译丛》第三册 第 148 页

戏剧艺术是普遍或局部的、永恒或暂时的约定俗称的主体,人靠这些东西的帮助,在舞台上表现人类生活,给观众以真实的幻觉。

[法] 弗朗西斯科·萨赛:《戏剧美学初探》,《古典文艺理论译丛》第十一册 第 257 页

不管是怎样的戏剧作品,写出来总是为了给聚集成观众的一些人看的;这就是它的本质,这就是它的存在的一个必要条件。

[法] 弗朗西斯科·萨赛:《戏剧美学初探》,《古典文艺理论译丛》第十一册 第 254 页

我们在观众面前展示的人类生活的表现,一般不能超过六小时的限度。这是一种有绝对必要性的事实,任凭你理由再充分,也拿它没有办法。一本书可以连接两个月,读者永远是同一个人。至于一群人,正因为是一群人,就要一出戏在六小时左右结束。

[法] 弗朗西斯科·萨赛:《戏剧美学初探》,《古典文艺理论译丛》第十一册

第 255 页

悲剧的灾难并不是简单发生的,也不是从什么地方打发来的,它们主要是来自行动,来自人们的行动。

[英] 布拉德雷:《莎士比亚悲剧的实质》,《古典文艺理论译丛》第三册 第 40—41 页

悲剧的世界是行动的世界,而行动就是把思想变成现实。

[英] 布拉德雷:《莎士比亚悲剧的实质》,《古典文艺理论译丛》第三册 第 54 页

一本小说……白纸黑字的书页是创作者和欣赏者的头脑之间的唯一的媒介物。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。

[英] 威廉·阿契尔:《剧作法》第 4—5 页

用戏剧叙述故事的艺术,必能与叙述故事的对象——观众——息息相关。你必须是假定面前有一群处于某种状态和具有某种技能的观众,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。

[英] 威廉·阿契尔:《剧作法》第 9 页

说戏剧的实质是“激变”(crisis),也许是我们所能得到的一个最有用的定义。一个剧本,在或多或少的程度上总是命运或环境的一次急速发展的激变,而一个戏剧场面,又是明显地推进着整个根本事件向前发展的那个总的激变内部的一次激变。我们可以称戏剧是一种激变的艺术,就像小说是一种渐变的艺术一样。正是这种发展进程的缓慢性,使一部典型的小说有别于一个典型的剧本。如果小说家不利用他的形式所提供给他、用增长或者衰退的方式来描绘渐变的方便,那么他就是放弃了他天生的权利,而去侵占剧作家的领域。大多数伟大的小说里都包含了许多人的大量生活片段,而戏剧却只给我们展示几个顶点(或者是否可以说——几个交叉的顶点?)展示两三个不同的命运。某些小说家的确

正好是长于这样一种艺术的：他们把一个性格或者一种环境的变化阶段表现得那么委婉细致，以致在一页与一页之间简直使人很难觉察出来。正像在实际生活中那样，一直要等到我们过了一个相当长的阶段以后再回顾过去，才能衡量出这种变化来。另一方面，剧作家处理的却是急速惊人的变化，希腊人称之为“突转”(peripety)，它们也许是一些长期、缓慢的过程的结果，但它们都是在一段很短的时间之内实际发生的。

[英] 威廉·阿契尔：《剧作法》第 32—33 页

……戏剧除了对于观众以外是毫无意义的。它是用一种特殊的手法描绘出来的生活的图景。这种手法本来设计得就是为了要用这种生活图景深深地打动聚集在某一指定场合的相当数量的观众的。有句话说得很好：观众构成戏剧性。

[英] 威廉·阿契尔：《剧作法》第 12 页

关于戏剧性的唯一真正确切的定义是：任何能够使聚集在剧场中的普通观众感到兴趣的虚构人物的表演。

[英] 威廉·阿契尔：《剧作法》第 12 页

剧作者的共同目的是什么？

他们的目的是双重的：因为剧本受时间限制，故须尽快赢得观众的注意；必须保持观众兴趣的稳定，最好是有加无已，直到剧终。

如何赢得观众同情呢？通过剧中所行所为；通过性格描写；通过剧中人物的语言；或者通过上述两者或三者的结合。但是，动作、性格和对话，哪一样是主要的呢？

戏剧历史表明，主要靠“动作”。

英国和欧洲大陆的戏剧，都是从九世纪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。至于对于对话本身的价值承认，还要更晚。

古希腊悲剧也源自于“民族舞蹈”(道白、音乐和摹拟动作的综合)。以道白为主的发展为史诗，以音乐为主的发展为抒情诗，而以动作为主的则发展为戏剧。戏剧是用动作表现的思想。