

戏剧艺术 丛书

戏剧结构

KI JU JIE GOU

霍洛道夫 著
李明琨 高士彦 译



华东师范大学出版社

戏剧艺术 丛书

戏剧结构

(苏)霍洛通夫著 李明琨 高士彦译

华东师范大学出版社

戏剧艺术丛书
上海戏剧学院《戏剧艺术》编辑部主编
戏剧结构

华东师范大学出版社
(上海中山北路3663号)

新华书店上海发行所发行 国营江苏扬中印刷厂印刷

787×1092 1/32 5 30/32印张
1981年7月第一版 1981年7月第一次印刷
印数1—5000册

统一书号 8135·004 定价0.57元

Е. ХОЛОДОВ

**КОМПОЗИЦИЯ
ДРАМЫ**

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
Москва 1957**

戏剧艺术 丛书

出版说明

一、为了适应新时期戏剧文化发展的需要，促进戏剧教学、科研、创作、评论、业余剧运事业的繁荣，满足广大专业戏剧工作者、业余爱好者学习的迫切愿望，特编辑出版戏剧艺术丛书。

二、戏剧艺术丛书主要分为两大类：一类以专业戏剧工作者为读者对象，侧重于提高，力求做到选题切合实际，有针对性、有理论创见，论述系统；一类以业余戏剧爱好者为主，侧重于普及，全面、系统介绍戏剧编、导、演、舞美各门学科的基础知识与技巧，古今中外各种戏剧流派，以及我国民族戏曲的鉴赏和名剧的分析等。

三、戏剧艺术丛书以专著和小册子两种形式出书。本书由华东师范大学出版社出版，新华书店上海发行所发行。

上海戏剧学院

《戏剧艺术》编辑部

1981.5.

作 者 的 话

戏剧结构在编剧技巧诸问题中，占有非常重要的地位。提请读者关注的本书各篇评论文章，主要谈苏联现代编剧艺术，只是在个别场合下，作者才涉及古典编剧艺术的经验。在评论分析一些近代剧本之前，拟先谈谈某些一般性的理论见解。

本书第一章是关于戏剧特征的说明，以及与这特征有关的作为在时间和空间方面组织戏剧行动的结构诸特点。第二章是探索历史上形成的戏剧结构的两种类型。在其余三章里，则依次探讨建立戏剧行动的各个阶段——冲突的发生、发展和解决。

在作者的前言里通常总要预先声明，作者并不妄图详尽无遗地分析本书标题所表明的问题。就目前而言，这样做是没有任何必要的，因为在这样一本篇幅有限的小书里，读者当然不会期待可能解决、或者哪怕是全面探讨象戏剧结构这样复杂的问题。但是，作者还是希望自己观察所得的体会和所发表的一些见解，能够对初学编剧的人有所裨益。如果认为本书在我们的创作讨论中将发挥其作用，哪怕稍微有助于现代编剧理论的探讨的话，作者也就认为自己的任务已经完成了。

李明琨译

目 录

作者的话	1
第一章	
戏剧特征和戏剧结构诸特点	1
第二章	
戏剧结构的两种类型	39
第三章	
论第一幕	72
第四章	
在第一幕与最后一幕之间	109
第五章	
论最后一幕	138

第一章

戏剧特征和戏剧结构诸特点

一

本质上十分创新的，忠于党性、人民性和现实主义伟大原则的苏联剧作界曾创作了不少好作品。但是，众所周知，近来我们的戏剧文学赶不上人民提高了的思想和美学要求，严重妨碍了苏联戏剧艺术进一步的发展。这种长期落后现象的原因之一，在于我们许多剧作家的艺术技巧薄弱。

高度的思想性与完美的艺术性之间的紧密结合，是繁荣苏联艺术的必要条件。只有先进的、进步的、人民的艺术才可能具有真正的艺术性。只有具备高度艺术性的作品才能够适当地体现出现代生活中的伟大思想。目前正值坚决转向现代性题材的时刻，为提高技巧而进行不懈的努力是全体苏联剧作家的主要任务之一。

我们的剧作家有必要向他人学习技巧。经典剧作的伟大撰著者们从来不向自己提出狭隘而浮表的任务，他们始终特别注意艺术的完美性。列夫·托尔斯泰在创作《教育的果实》时，曾在日记上写道：“对形式完美性的这种关怀是件怪异的事情。这种关怀不是枉然的，但只有当内容完美时才不是枉然的如果果戈里将自己的喜剧写得粗糙而松懈，那么今

天它的千百万读者就不会去拜读它了。为了使艺术作品深入，就应该把它写得尖锐些。尖锐也意味着使作品具有完美的艺术性……”①好一种十分正确而深刻的见解啊！

对于真正的艺术家说来，形式的完美，并不是目的本身，而是一种为最充分地体现思想和对读者及观众进行最有力的思想影响的手段。

别林斯基区分过两种类型的作品。这位批评家说，在一类作品里，思想照透艺术形式，象阳光照透水晶体一般；在另一类作品里，思想则透过形式的缝隙而显现出来。近来，在剧院的剧目里，能够称之为无思想性的作品是越来越少了。但是，应当承认，在我们的舞台上还出现着不少剧作，其中思想本身是正确和重要的，正是透过形式的缝隙而显现出来的，而不是体现在艺术性完美的形象里。

善于以剧中事件吸引观众，使他们对人物的性格感兴趣，使他们关注剧情的发展，这些都需要有高度的技巧。一个枯燥无味的剧本，无论它触及的题材是多么重大，也吸引不了观众。阿·托尔斯泰曾以充分的根据断言：“一个不能引人入胜的剧本是思想、见解和形象的坟墓。”②

提高艺术技巧当然不能被理解为掌握一套一成不变的匠艺手法。真正的技巧和墨守成规、卖弄情节毫无共同之点。有时听到有一种议论，类似果戈里小说中那位待字闺中的姑娘的梦想：如果剧作家甲的生活知识再加上剧作家乙的技巧，那末写出来的剧本就会美妙异常了。有许多作者的结合不正是根据这项原则而形成的吗？一个据说是熟悉生活，另一个据说是熟悉舞台。

一个不熟悉生活的、无话可谈的艺术家是没有、也不可能有任何技巧的。技巧起源于善于观察生活、洞察现象的深

处，揭露主要的事物，注意新的事物。

目前看来，除了一些精透的粗制滥造者以外，所有的剧作家大都研究自己剧本所描写的那一生活领域。但是要知道，研究生活的方式各有不同。你立刻会感觉到，剧本是由于深刻地认识了多样化的生活过程而产生的呢？还是作者在刚接触生活材料的时候，就已经胸有成竹地设想好他的剧本应当是个什么样儿的？有些人是从生活本身去寻找人物性格的真实和冲突的真实，另一些人的走向生活，是为了赋予人物性格和冲突以一种不可缺少的逼真性，而这些人物性格和冲突是剧作家根据对现实生活的最普遍的规律性的认识而预先设想好的。走向生活，决不能象走进服装间那样，只是为了按照时髦式样，给自己臆想的人物披上漂亮服装就把他们当作是一些活生生的人了。不论给刻板的公式披上什么服装，它还是刻板公式而已。

在这种情况下，一个剧本酷似另一个剧本，完全不是因为有同一的规律性作为它们的基础，而是因为，作者们没有从生活出发，因此就不能够创造出独特、具体的生活图景。在近年来的优秀戏剧文学作品里，剧作家们不仅用自己的剧本表明某些社会规律性，而且还通过他们所描绘的生活本身揭露这些规律性的作用以及新旧之间的斗争。

当时，很多人曾嘲笑将剧本人为地分成“生产性”主题和“集体农庄”主题的作法，嘲笑那些宣布要写有关畜牧业或伐木业、有关棉花或石油的剧本的剧作家们。素材和主题不能混为一谈；同样的主题既可以通过集体农庄的素材，也可以通过工厂的素材加以处理；剧本里描写的并不是棉花和石油，而是描写种植棉花和采石油的人；这些话说得都很有道理。事实就是这样的。但是难道因此就可以说，艺术家

对于他所刻划的那个具体的生活领域能够漠不关心吗？如果作者认为，他的主人公是集体农庄庄员或是工人、是棉农或是石油工人，反正都是一样，如果他认为重要的只是通过某一群人（不管是那一群人）实现他所构思的冲突，并且给予剧中人物某种（不管是那一种）职业，那末我们就不会相信，在我们面前的是些石油工人，尽管他们满口谈的是钻探塔、升架、喷油井、钻孔机和压气机。一旦不相信了，那末作者假定在采油场里呆了半年并且努力学习了有关的教科书，都与我们毫无关系了。

批评界曾经正确地指责过某些“生产性”剧本的作者，说他们以“纯工艺学”使作品过于累赘，人们难以了解一些专门技术程序，对大堆的技术问题领会不了。对的，剧本不是工艺学教科书，在剧本里重要的不是技术本身，而是掌握了这种技术并推动它向前的那些人。这是不成问题的，但这并不意味着，剧作家可以对自己说：我的角色在运输业或是机器制造业，在矿场或是纺织厂工作，这些于我无关，我认为重要的只是揭示整个苏联工人阶级普遍具有的、典型的特征。“一般的工人”——这是个抽象的概念，而艺术遇到的却是可感觉的实物界，它不可能漠视普遍规律所具有的那些具体的、个别的、独特的表现。如果我们不相信在我们面前的是个矿工，那末，也就不会相信在我们面前的是个一般的工人。

剧作家的艺术并不在于遵守分寸和不滥用技术术语，而是在于，使角色的行为本身决定剧本情节的进展和独特性。

例如，我们认为，阿·克隆的剧本《深入勘探》的重要优点之一，也在于剧中人物的职业——石油勘探——规定了具体的剧情，决定了力量的独特配置。系结（开场）和解结（收场），斗争的情况和波折，一些相互排斥的观点的尖锐

性，情节发展的变化——所有这些都不是作者随意加上去的，而是根据剧中人从事的事业所独具的特性本身有机地发生的。

“解结决定于混凝土的质量”，这是瓦伦汀·卡达耶夫在他的《时间呀，前进》这一部最早描写“生产的”小说的结尾一章所写的一句话。当混凝土不过是建筑材料的时候，这还在工艺学的范畴以内。但是当“混凝土的质量成为解结之依据”的时候，它就成为艺术的创作素材了。

没有也可能有任何现成的“技巧的药方”，因为剧作家应该每次都重新寻求与剧中新的生活素材相适应的艺术形式，这种新的生活素材在颇大程度上决定着未来作品的体裁、风格和结构。

由于关心形式的完美性，就要求剧作家进行艰巨而奋勉的劳动。伟大的果戈里承认过，他的每一部作品在问世以前，都重写过许多次。他说：“对于有的人来说，需要的次数也许少些，而对于另外的人来说，也许需要更多些。在我，是重写了八次。只有在亲手重写了八次以后，作品才有了完整的艺术性……”。③屠格涅夫曾说：“既然普希金、果戈里一流人物都在自己的作品上化功夫重写了十次，那末我们这些小人物就只有靠天帮助了。”④

亚·尼·奥斯特罗夫斯基的一生是不断取得劳动功绩的一生，只要翻看他的书信集，就可以确信，这位伟大的剧作家是怎样在奋勉工作，直到他生存的最后的日期。现在从他不同年代写给符·阿·布尔金的信里摘引几段。一八六八年：“我现在坐在桌前拼命地工作。”一八七四年：“没有给你写信，是因为我忙得象受苦刑似的。”一八七六年：“我现在工作得直不起腰来……”一八七七年：“我日以继

夜地在写剧本，直至精疲力尽……”一八七八年：“我写剧本，忙得象苦刑犯一样。”一八八〇年：“老实对你说，我真害怕会因为工作而发疯”。^⑤可是要知道，奥斯特罗夫斯基在这些年代里已经是位年高望重的作家，公认的俄罗斯戏剧文学界的权威。他晚年时，以充分权利在《论莫斯科话剧衰败的原因》这篇札记里说过下面几句话：“我劳动了一生……俄罗斯戏剧文学史上有三十五年是以我的名字命名的；直到现在，我还在学习，在老老实实在地工作……”^⑥。

古典作家顽强的、忘我的劳动，是一种美好的、值得效法的榜样。可惜的是，远不是我们的一切剧作家都效法这种榜样。在很多剧本里，都可以看到匆忙、轻率、思考欠周的迹象。亨利·海涅曾断言：“著书像生孩子一样，需要时间。一切急就成章、几个星期写成的书，都使我对作者产生成见。正常的妇女不经过十月怀胎，是养不出孩子的。”^⑦

苏联的剧作体现了具有崭新原则的、过去历史上从未有过的社会主义的社会关系。因此它应该在世界戏剧文学方面打开一条新的道路，解决种种没有先例的任务。苏联剧作的革新性质使技巧问题显得特别重要了。

革新和模仿是不相容的。但是革新並不排斥古典遗产，而是主张创造性地运用它，首先是运用俄罗斯戏剧文学的优秀传统。阿·尼·托尔斯泰断言：“我们继承了两千五百年来的经验……我相信现代作家如果不研究古典作品的规律，要想获得成就只能是偶然的……”“在戏剧创作方面，我不害怕承认，我们还是些浅学者。为什么音乐家、作曲家在没研究那些伤透脑筋的和声学对位法以前，是不会去写歌剧的呢？而我们在没有懂得舞台规律的时候就动手写剧本了。但是戏剧创作这门学问並不比音乐显得简单而容易。”^⑧

毫无疑问，研究戏剧理论，思考和总结古典剧作和现代剧作的经验，对剧作家掌握技巧有着重大的帮助。

但是，戏剧艺术的理论家，如果认为自己的目的，在于替剧作家开一些必须服用，而又同样适合一切时间和一切生活场合的药方；那末，他们就将要徒劳而无功了。艺术创作工作的困难正在这里，同时艺术创作工作的诱人之处也正在这里。创作之所以叫做创作，就在于艺术家在克服材料的阻力的同时，还得去寻找和发现每一次都不同的，与不可重复的生活内容相适应的那种形式。对于这方面，在向大师们学习的时候，他应该掌握的不是法则和手法，而是那些如何艺术地合理组织具体生活素材的原则。否则，写剧本就容易得象撰写戏剧艺术的训令一样了。左边写明谁讲话，右面写明讲的是什么。最先是破题，然后就系结；然后是行动的发展，包括波折和认识；最后是解结。一切都很简单。但是这一切假如都这样简单，匠艺和技巧之间就会没有任何区别了。

应该顺便指出，我们有时不知不觉地使俄罗斯经典剧作的无限宝藏贫乏化，认为值得效法和继承的只是一些古典作家普遍具备的特点，一些可以说是附带的特点。当然，特别重要的是，应该注意到那些对整个俄罗斯戏剧文学说来有代表性的传统，冯维辛和格里鲍耶陀夫、果戈里和奥斯特罗夫斯基、屠格涅夫和契诃夫、苏霍沃-柯贝林和托尔斯泰等人都同样遵循的那些传统。但是要知道，奥斯特罗夫斯基不仅是从果戈里的“自然学派”出发，他还创造了自己的学派；契诃夫不仅是遵循了屠格涅夫的传统，而且还树立了自己的戏剧原则。至于高尔基就更不用谈了，他在戏剧创作史上开辟了一个新的篇章。

伟大的人物始终是革新者——谈到传统的时候，一定不

要忘记这一点。不仅应该学习整个古典剧作的经验，而且应该探索每一位古典作家给总的宝库带来的那些新的、珍贵的事物。同时不可避免地出现这样情况：在我们的剧作家中间有的人，譬如说，与奥斯特罗夫斯基相近，而另外的人则与契诃夫相近。这是自然的事情，因为大家都知道，社会主义现实主义的唯一方法是决不排斥艺术倾向的多样性的。

革新者——是一个有许多限制的重要字眼。我们有时过分慷慨地对每个申明在自己的剧本里提出了新问题的人给予革新者的“称号”。不，真正的革新者是那些在生活中不仅能够看到新的事物，而且还能够将这种新事物体现在艺术上有充分价值的形式里的人们。

剧本需要结构——必须按照思想构思和生活素材进行结构，要结构得明智、合理、经济、引人入胜。这样结构，是为了使构架不致于妨碍观众看到主要的东西——生活。

在一切文学作品里都显得重要的结构问题，对于戏剧创作来说更具有首要的意义。卡尔·马克思在评价拉萨尔的悲剧《弗朗茨·封·齐金根》时，并非平白无故地首先指出剧本中出色的结构。他在写给拉萨尔的信里说道：“首先，我应当称赞结构和情节，在这方面，它比任何现代德国剧本都高明。”⑧

当然，每一次结构都取决于作品的生活素材和思想构思。它应该服从于冲突的揭示、发展和解决等任务，服从于在行动中揭露人物性格这一任务。但这绝不是自然而然发生的，剧本应当结构好，使它在艺术上是一个整体，使这一整体的各部份都配合好，使次要的部份不遮盖掉主要的部份，使各个事件合乎规律地相继产生。

狄德罗曾经并非毫无根据地认为，“一般说来，对白出

色的剧本比布局出色的剧本要多”，他用下面的话明确了结构的艺术：“具有鲜明的想象力，遵循着事件的顺序和联系，既不怕难以处理的场面，又不怕工作费时，进入主题的深处，正确地拟定剧情开始的时间，了解应该把什么搁在一旁，懂得什么样的情节使人激动——这些就是布局的才能。”^⑩

戏剧有它特殊的、专门的、许多世纪以来形成和磨炼过的结构规律。许多现代戏剧形式模糊、结构松散，其主要原因之一正在于忽视戏剧的特徵。

二

有人说，戏剧是最落伍的一种文学。这种说法，仿佛所有的人都是同意的。有人说，戏剧是最困难的一种文学，这种说法，几乎所有的人也都同意。有人说，戏剧是最高级的一种文学。这种见解，看来有许多人是同意的。但是不管你感到怎么样奇怪，最引起反对的看来是一种最无可争辩的论断：即所谓戏剧就是戏剧。在强调这一戏剧特徵的时候，经常可能认为是对规范美学的拥护和一种诡譎的反历史主义。其实，关于戏剧特征的问题还是由我们的艺术实践本身迫切地提出来的。

近年来，大家开始明白了，剧院剧目的形成很难仅仅依靠专业剧作家的努力，而不依靠新的力量参加戏剧创作，不依靠吸引众多的苏联文学作品加入剧目。

戏剧面向文学……是为了求得帮助吗？不，我们不打算说帮助这个词。因为对于文学说来，剧院剧目的形成並不是一件行善的举动，而是一项重要的工作。文学作品给剧作提供素材的时候，首先便“帮助”了自己。舞台促使文学作品接近人民。剧院的观众大厅使图书馆的阅览室扩大了。几百万

册书以外还加上了数千场的戏。

总之，戏剧面向文学……假定说，是为了协作。

文学史上有很多不写剧本的作家，但是很少有不希望写剧本的作家。

剧院对剧本的需求目前是很大的。大家都知道，需求产生供给。散文家和诗人进剧院了。过去只写中短篇小说，只写长短诗篇的那些人开始写剧本了。这对我们剧目的命运有好处吗？当然有好处。

问题不仅在于剧作的文学水平本身提高了，从舞台上逐渐排除了一些平庸的手艺匠，陈规旧套的剪裁匠以及不高明的刺绣匠。

问题在于，由于戏剧始终是一门独立的文学，它在和叙事诗、抒情诗交流时，丝毫也没有受到损失，而且相反，是得益的。散文的精细的观察力、细腻和妥切，诗的诚挚、激昂只会使戏剧创作丰富起来。

维克托·雨果作为一位小说家和诗人，他的活动可以使人不致于怀疑他轻视叙事诗和抒情诗体裁了吧，他便说过：

“戏剧是一种最完善的诗歌作品。颂歌和史诗从萌芽时期就包含着戏剧的成份；戏剧在它的整个发展过程中都包含着颂歌和史诗的成份。”^⑩由此可见，要求散文家或诗人在跨进剧院门槛时忘掉自己是个散文家或诗人，这是荒唐的想法。但是另一方面，如果提醒他，说他现在变成了剧作家，说戏剧有它自己的条件、自己的范围、自己的规律，这倒是十分自然的。

有人会说，改编又怎么理解呢？难道我们剧院剧目中大量的改编作品没有证明，散文能够在不放弃本身特有的规律的情况下，在舞台上上演吗？难道这一连串出色的改编作品