

戲劇小叢書

剝本論

向培良著

809.2
27.43
5

商務印書館發行

2129879

戲劇小叢書

劇本論

向培良著



商務印書館發行

戲劇小叢書編纂例言

- 一 本叢書立意在於供給戲劇各部門的知識，分類取材，以切合實用爲主。
- 一 自西洋話劇(drama)傳入我國，與舊有的戲劇，頗不相侔。其間輕重，不能以數言決定。但發揚思想，促進文化，究以話劇爲宜。故本叢書研究，以話劇爲中心。
- 一 我國舊劇，亦有久遠的歷史，故輯我國戲劇史及劇場史兩種。西洋歌劇，亦應知其大概，故輯歌劇概論一種。
- 一 戲劇門類極廣，關係極繁複，本叢書勢不能一概包羅。此集所訂，偏重基本理論及舞臺方面的研究。分之則各自成冊，匯合則成爲一詳盡的戲劇大綱。
- 一 Drama 雖傳自西方，但我國自有其特殊的國情，故逐譯西籍，不盡適合。本叢書力矯食而不化之病，發揮取例，均參研西方，折中國情，以求切合實用。

一 本叢書限於體例，故敘述必求簡明。務求擷取精華，刪去浮詞，故簡而能盡，詳而不繁。專門研究者不覺其庸淺，初入門徑者不覺其艱澀。

一 戲劇藝術，蘊義無窮，其在我國，更係初興。本叢書支離未盡之處，料必有之。海內賢達，幸為指正。

一 本叢書之擬目及約人編撰，均由向培良徐公美二君主持。

目錄

第一章	戲劇的本質	一
第二章	戲劇與小說的區分	七
第三章	幾點重要的提議	一三
第四章	題材	二〇
第五章	結構	二六
第六章	人物的性格	三七
第七章	對話	四三
第八章	格式	五〇
第九章	劇本與劇作家	五六

劇本論

第一章 戲劇的本質

戲劇向來就被分爲兩部份的，劇本和表演。劇本是和戲劇一同起源的，並不在表演之後。爲希拉戲劇之前身的Dithyramb（或譯頌神歌）就有詩人品德（Pindar）的歌詞流傳下來。我國劇詞，其發達亦在正式的舞臺完成之前。自印刷術大興以後，劇本更行興盛，寢寢成爲一獨立的形式，與小說詩歌並稱了。現代的劇本，已逐漸不復依賴舞臺，而自有其獨立的生命。現代劇本，有好多已經是專以書本的形式供給讀者，而不必一定介紹到舞臺上去了。但是戲劇的本質，終於是爲舞臺而寫的；讀的劇本，不過是一種變形。

劇本是什麼呢？首先這必須有一個故事。說戲劇是扮演故事的藝術，並不過份。所謂故

事者，就是人的活動。而活動必須有可以活動的場所，有向之活動的對象，並且要有阻力。然後纔能夠大大地活動。說是沒有衝突就沒有戲劇（no struggle no drama）的話，並非張揚其詞。一個劇本，必須在有限的時間（通常約為兩點半鐘）和有限的空間（儘一個舞臺所能表現的），以內表現一切，則勢必以最凝縮的形式出之。則以爭鬪和衝突為結構故事的基礎，亦是必然的了。照 Brunetière 的說法，則『戲劇是表現吾人的意志之抵抗自然力之神祕的勢力，這勢力是要限制我們，削弱我們的；這就是我們之中的一個被擲到臺上，要去與命運抗爭，與社會法律抗爭，與同類的人抗爭，與自己抗爭，甚至於與情緒，與興趣，與癖性，與愚蠢，以及週圍的惡意危機相抗爭。』所以，爭鬪衝突即使不是戲劇的全體，也是結構故事的中心，籠罩了戲劇的大部份。

所謂故事，是指人和其他力量相互之間的活動關係，而這種活動，則以動作（action）表現之。動作，是戲劇之最主要的部份。最早的戲劇，如野蠻民族的羣舞，中古時代的神蹟劇（miracle play），我國唐代為踏搖娘，蘭陵王等，都是先有動作為其主體。觀眾所最感到興

趣的，最易於瞭解的，也是動作在戲劇起源的時候如此，戲劇發展了，動作仍不失其重要的地位。就是戲劇的崇高的意義，亦惟有藉動作纔能表現出來。

一個劇本放到臺上，直接與觀眾接觸的，只有動作與對話（dialogue），但動作可離對話而獨立，成爲一種默劇，而對話則不能離動作而獨立。任何時代，任何觀眾，無論是開化的或不開化的，其對於動作的興趣是同樣濃厚的。所以專以動作爲主體而別無深入的意義的感傷劇（melodrama），到什麼時候也是很流行的。

爲什麼動作這樣受注意呢？因爲只有動作纔能夠以最簡易確切的途徑引起情緒。動作比語言更有力。一個人的思想並不足以表示他的人格之最深微的處所，惟有在緊要關頭，他如何行動，纔完全把他的內心顯示出來。一篇關於惻隱仁慈的講演，無論怎麼雄辯，總不及奮身救援將入於井的孺子那一瞬間的行動那麼感動人。並且，對於語言的瞭解，有時候爲智力所限，其傳達的範圍遠不及動作那麼普遍而無隔閡。手勢是世界上最通行無阻的語言。

所以結構劇本，應以動作爲基本條件。此即戈登克雷(Gordon Craig)主張以傀儡代替演員的真正理由；他主張純粹以動作爲劇本的表现方法而排斥對話。不過照上面所講的，動作之所以引起興趣，主要地在於能夠表現一個人的內心。所以浮面的動作，縱然寫得很熱鬧，終不能成爲良好的戲劇，不過是粗淺的感傷劇與笑劇(farce)而已。動作應有其更深的根底，即須從人的個性出發，顯示其內心的活動，這纔能夠建立純正的戲劇的基礎。

任何動作，都有兩方面的意義，一是動作本身所引起的官能刺激，一是動作所表示的情緒。例如救孺子入井，那迅利捷疾的動作，將令我們得到一種驚駭之感，隨即有一種快感，這就是動作之官能刺激的意義。但是這一動作，其更深的意義，則在顯示惻隱之心，犧牲和勇敢。這纔是所表示的情緒。官能刺激，常常有很大的力量，足以掩蓋內心的意義，尤其是激烈的動作，引起肉體之快感及痛苦的動作。所以古希拉劇本，多避免此等動作而不在臺上直接表現。古今傑作，尤其是近代劇的傾向，梅特林克(Maeterlinck)和安德列夫(Andrew)的理論，其使用動作，都在於藉以表示內心的狀態，而不從動作的本身引起觀衆的興趣。

上面已經說過，動作的歸結在於顯示情緒，則情緒自然是劇中主體了。不過情緒之爲物，雖然不像思想那樣隱晦，卻也要有所憑藉纔能夠表現。情緒，在另一方面說，也可以稱之爲內心的動作，以別於體態的動作。固然要有體態的動作纔可以顯示內心的動作，但有時候也可以減弱前者，而逕直表現後者。如梅特林克的『羣盲』一羣瞎眼的老人，在生疏的地方失去了引導者迷亂，膽怯，畏懼，差不多沒有移動，仍能很清楚地顯示出他們的情緒來。只是這一種方法，不是輕易可能成功的罷了。

本來人與人之間可以相互瞭解的途徑，除情緒之外別無其他。藝術的主要目的，據托爾斯泰(Leo Tolstoy)所說，就是情緒的傳達。情緒的表現，雖爲任何藝術的要義，而以在戲劇中最爲直接。在舞臺上，是真的人在活動，正如日常生活中所有的一般無二，則其感動觀衆情緒的力量，也是最直接最親切的。這就是爲什麼戲劇之所以成爲大衆所最熱愛的藝術的原因了。

不會含有情緒的語言，是枯燥的，不能表示情緒的動作是浮面的。整個戲劇的問題，是

如何創造情緒，如何維持而使之發展，如何在觀衆心目中留下最深的印像。其餘一切，都如達到此目的的方法，並且只有在完成此目的中纔有意義。

正確地顯示情緒爲一切好的戲劇的基礎。顯示的方法，則可以利用對話，動作，以及人物的個性。並且要以凝縮的緊張的狀態，在一定的時間和空間裏表現出來。這又不能直接以著者的意思表現出來，要間接藉演員來表現——這就是扮演故事的真義。

所以寫一個劇本，是以故事始而以情緒終的。爲了故事，則應注意到題材和結構，爲了情緒，則應注意到人物，而人物的個性則藉對話和動作表現出來。

現在可以試作一結論：劇本是顯示個人或一羣人的活動，他們的意志力的發展，直接以他們的行動和語言在有限的時空裏表現出來。這裏面的材料純粹是人和人的關係，人間的活動，以求在觀衆之間引起特定的情緒底反應。至於任何間接的解釋與說明，都不是劇本裏所能容許的。

第二章 戲劇與小說的區分

戲劇與小說，在形式上頗復相同，其實也自有顯明的區別。兩者雖同為描敘故事的作品，同以人物為主，以事蹟為經，但目的既異，處理的方法也就不能不異了。

小說是以文字的形式，給人們誦讀的。裏面所寫的事物，都藉文字的介紹，而活動於讀者的想像之內，至於事物的本身如何，都隱而不顯。所以動作語言，都比較地缺乏直接的力量，而須要加以敘述，說明，解釋；不過同時也避免了官能刺激的危險。至於劇本，則藉演員的扮演，表情及發音，再加上種種舞臺裝置，把事實直接顯現在觀眾之前。

用文字間接表現事實，和把事實直接顯現於觀眾之前，是小說與戲劇重要分野之處。要寫劇本，必須把握事實的力量，知道直接的事實所產生的情緒之影響，和官能刺激的影響。這種估量如有錯誤，則精心結構的劇本也許會完全得到相反的效果。

同一事實，間接得知（無論是聽人敘述或藉文字圖畫之介紹）與直接得知時所產生的印像，所引起的情緒，往往大不相同。一件事情，只是聽到的時候，我們只接觸其一部份，由於傳達的中介限制了我們的情緒。至於直接看到一件事情，則我們是關涉着那事件的本來，觸着牠的顫動，聞到她的呼吸，並且每每爲那事件發生時的光燄所擊，被抓住了，沒有餘裕去思索別的什麼。因爲這時候是直接面對，沒有可以閃躲的地方。例如聽說一個窮凶極惡的人被處死刑，我們會覺得非常暢快。若是我們站到法場上，看見他被縛了來，頭低垂，面色死灰，眼光凝滯而顯着無限的恐怖，他有如已經失掉了靈魂，僅有一點點機械的力拖着，他前進，這時候，我們大概會忘記了他一切的罪惡，會覺得他可憐。等到刀光一閃，頭落到旁邊，血噴射出來，我們的情緒又會變爲恐怖，悲哀，甚至於憤怒，覺得死刑之不當了。你看，直接看到與由別的媒介而得知的事實，給我們的影響是多麼不同。

這一點道理必須切實把握，然後在材料去取之間，纔能有恰當的決擇。初作劇本的人，往往不知道他所寫下的動作，究竟有什麼意義，會給觀衆以若何的影響。則他所寫的動作

或則表現情緒的力量不夠，或則太偏於官能刺激，甚至於觀衆所得到的印象與他的原意相反。官能刺激的意義，恰和表現情緒的意義相得益彰，纔是最好的材料。丹農雪鳥（Danunzio）的死城第一幕，利用死的雲雀和一束花，契珂夫（Chekov）的海鷗，用一隻鷗鳥的屍體，雖屬於小技巧，然用來恰如其分，可以當作上述的例。至於官能刺激的力量大過於情緒的表現，則爲不合宜的材料。這種情形，名家亦所不免。Marlowe有一個劇本名 *Tamburlaine*，裏面充滿了儀仗，戰爭，謀殺，征服，而結以戰勝者令被征服的國王拖他的馬車，說：「你亞西亞貪食的鷲馬呀，你能夠趕二十哩一天嗎？」（據 Nelson 與 Thordike 所引。）這一處上演的結果，顯然會流於粗鄙的感傷劇，雖然 Marlowe 是莎士比亞先驅的天才劇作家。然上面所引的一例，在紙面上就可以看出其官能刺激的過份來，還有寫時不易發現，要到臺上纔能發現的，例如洪深的王奎橋之後半部爭鬪的場面。類似這種擾亂的場面，許多劇作家都只當作背景描寫，而不作爲主要的進展，王爾德（Oscar Wilde）的莎樂美，最後殺掉莎樂美的場面，則以黑暗來掩蓋。

以上是劇本與小說最大的分別，不獨影響取材，並且影響到表現的方法。此外還有種種區分，略述如下：

時間和空間的限制，使劇本不能不有其特殊的方式。照嚴格的三一律說，則一劇的故事，應起迄於二十四小時之間，這雖是一條不必遵守的律，卻也顯示一種意義，即劇中的故事，應使之儘量凝縮起來。劇本的故事之經過，很少有超過長時期的；有時候則把長距離的事實放到序幕（*prologue*）或尾聲（*epilogue*）裏去，如逃亡羣衆，浮士德與城等劇。至於像人之一生，每幕都間以長的時間，則爲例外。這原因是一則使故事的結構可以凝鍊，二則幕間（所謂外場）所距的時間，不爲觀衆所感覺，故不宜把觀衆的想像引得太遠。至於小說，則不受時間之任何限制。莫泊桑的項鍊，僅一短篇，卻述了路娃裁夫人數十年的經過，而易卜生寫歐士華夫人數十年的生活，則僅以她一天的經過表現之。

舞臺上表演的時間，亦受限制，通常不超過三小時，並須與真實的時間相合。所以戲劇者，只是顯示人生二三小時（獨幕劇則更短）的活動。其結構之緊張謹嚴，實由於限制太

多。

再則空間亦使劇本受限制。舞臺上數十方丈的空間，爲戲劇活動的極限，無論如何不能超過。劇場和舞臺的建築，舞臺裝置的方法，以及演員表演的限度，這些物質條件都使劇本的寫法因之轉移，正如顏料，筆紙等之限制繪畫一樣。

因爲時間的限制，劇本的結構便不能像小說那樣自由。一個劇本，必須按着真實的時間之順序來結構。這不能像小說那樣倒裝，插敘，或丟開一個人去敘述別的人，以及任何改變時間順序的方法。又不能解釋，說明，補充。劇作家結構一些人物，創造一種環境，一到把這些人物放到他們的環境裏面去了之後，他就應該當做一個旁觀者，聽其自然發展，而不能參加自己的意見進去。在結構方面，他是不能夠自由處置的。

又因爲空間的限制，則描寫的範圍，亦不能不受約束。小說可以描寫無際的海，入雲的山，一次戰爭或一個朝代之無限的人物，一件事實之無限的發展。劇本則只能寫海之濱，山之麓，戰爭與朝代之一角，事實發展的轉變之機，從一斑去表現全豹。同是寫遺傳問題，左拉

(Zola) 的羅貢馬加爾叢書有數十大本，人物多到一千二百，經歷幾代，而易卜生的羣鬼，則縮為五個人間一夜的糾葛！

還有一個區別，即劇本所寫的，都是人的活動，並且是人之顯然可見的活動。小說卻沒有這種限制。如露俄 (Hugo) 的九十三年，有一段寫人與炮之肉搏的，把大炮寫得異常生動。皮涅克 (Pirnick) 有篇『雪夜』，其主人公為一頭狼。其餘小說裏面，也常有單獨描寫風景，描寫都市，描寫動物，幼兒，鬼神等。這在劇本，則均為不可能。劇本只能藉人以表現。人以外的東西，只能由於角色的感覺間接感染給觀眾。如騎馬下海的人裏面的海，Brand裏面的山，雷雨裏面的風雨，日出裏面的太陽，都不能成為描寫的主體，不過是『人』的背景而已。就是內心生活，情緒和思想，也只能由人之顯然可見的活動表現出來。

以上所提到的不過是幾種大的區分，主要地決定了戲劇和小說的形式不同之點。大體說來，戲劇取材的方法頗似短篇小說，而電影則近於長篇小說。但這不過是一種比喻的說法。

第三章 幾點重要的提議

劇作家首先要注意的，就是儘最短期之內，抓住觀衆的興趣，並使此種興趣，維持不散，繼長增高，以至於閉幕。戲劇的目的，儘可以無論怎麼樣說，但要不是先能抓住觀衆的興趣，則無論怎麼樣都是不能達到目的的。戲劇沒有很充裕的時間，故得儘開幕以後最短的時間，引起觀衆的興趣來。自此以後，則隨時注意興趣之繼長增高，不使有一點散漫的地方。

相傳小仲馬曾問他父親以作劇的方法。大仲馬答覆說：『那很簡單；第一幕，明白，第三幕，短，而隨便什麼地方都要有興趣。』把仲馬的話增補起來，就可以得到寫劇的幾個要點：
一、自然；二、明白；三、經濟；四、緊張；五、有興趣。

劇本的結構，如上一章所說，是受許多限制的，因為限制太多，就不易自然，常流於矯揉造作。所謂 *well-made play*，就是指一種結構太巧合了的劇本。所以首先得注重自然。不

過這裏所謂自然，並不是如同真實的事故一樣的意思。僅僅是現實世界所能發生的一切，不足以限制戲劇的範圍。

前一章我曾說過，劇作家結構人物，結構環境，於是聽其自然發展，這就是此處所謂自然的真意。這就是指戲劇的完整性和必然性。

一部劇本，自始至終，須是一完整的形式，有起，有中，有結（something with a beginning, a middle, and an end）。自起至結，都是從一個中心發展的，沒有支節，沒有冗贅，也沒有欠缺的地方。一部劇本，恰像一個有機的生命體，這纔能夠達到劇本的完整性。至於必然性，則在於排斥一切偶然發生的現象，或可以變易的現象；要使一切情節，都不得不如此，只有這一條必然的途徑，再沒有別的方向可以發展。嚴格的必然性之把握與否，就是格調高的戲劇與格調低的戲劇之分野。必然性有兩方面，一是嚴格的因果律之必然性；任何情節之發生，都有其先行的原因，則觀眾一目了然，信以為真。一是超人間的必然性，則是在事實上或係出於偶然，但以情緒及性格來說，則早已逼迫到無可如何的地位，非如此不可。

的了。如哈孟雷特之死，雖誤中毒刃，爲一偶然的機遇，然他之死的結果，則早已無可避免的了，只是其直接致死的近因，爲一偶然的機遇而已。

已經是完整的必然的了，其次的條件，則注重在明白。劇本是在臺上表演給觀衆看的。表演的進行，不能因觀衆的要求而延緩或停頓。而且觀衆都是在羣衆心理狀態之下，其理解力或較個人單獨運思時爲低，所以任何處所，非表現得十分明白不可。觀衆一有懷疑，戲劇的效力就會減少了。每一角色上場，就要儘早設法把他介紹清楚，使觀衆明瞭其爲人。一個重要的角色，尤須詳細介紹；他的性格其情緒甚至於過去的歷史，都在應介紹之列。一切有關於現狀的過去事蹟，都要說明出來。一切疑難，糾紛，祕密，都要揭開給觀衆看。

不要在觀衆之前保持一個祕密，這是劇作家最好的教訓。王爾德所作溫得米爾夫人的扇子，其初版最後一幕的結語如下：

溫得米爾（追着她喊）瑪格里脫！瑪格里脫！（間）天呀！我怎麼辦呢？我不敢告訴她這個女人究竟是誰，這會使她慚愧死了的。（例在一張椅子上，臉埋在手裏。）

以後的版本卻改變詞句如下：

天呀！我怎麼辦呢？我不敢告訴她這個女人就是她的母親。（據Clark所引）

改變以後的結語，使觀衆很早就明白依爾玲夫人和溫得米爾夫人之間的母女關係，所以比之最先的詞句要顯豁得多了。

不僅如此。凡是特殊重要的話，都不是只說一次就夠了的，應該找機會反復說至兩三次。劇中關節的事物或言語，作者每不厭重復，屢次顯示出來。如前記劇本的扇子，娜拉裏面的僞簽名的借據，悲哀的戴黛兒中的預言，作者都不厭求詳，一次又一次地提出來。因爲這些關鍵之處，觀衆一有忽略，就會不能瞭解全劇的意義了。

爲了求得明白的效力，則利用暗示，常是最好的方法。暗示不僅可以使情節更加明白，亦可以使情節更加自然，又可以創造情調的氣分，恰當的暗示，使觀衆感覺到將要發生的事故，卻還不會明白知道，往往可以增加興趣。假如在事情將要發生的時候，先給以暗示，使觀衆自以爲完全明白了，卻把事件真正發生的時機延遲下來，使之出乎觀衆的意料之外，

則成爲增加興趣的最好的方法。

劇本沒有小說那麼大的容量，時間地域都受限制，所以非極端經濟不可。對話，動作，情節，人物，都要在不失明白和自然的條件之下，儘量凝縮。主要的人物和主要的情節一經決定，就以此爲中心，去結構（不如說選擇）你的材料。把故事可能發生的時間極力縮短，地域極力限制，人物極力減少，對話動作之類極力拋去不重要的，這樣纔可以得到良好的效果。每寫一句對話，引用一般情節，尤其是創造一個人物，必須研究：一、這些對話動作人物之類本身有什麼意義；二、他們對於整個的戲劇發展有什麼功用。若是對於劇情發展沒有功用，就應該割愛。若是本身沒有意義，就應該重新組織。必須這兩個目的都能達到，纔不違反經濟的要求。最不經濟的是人物的濫用。而初寫劇本所最易犯的也是這一點。一個良好的劇本，對於其中的人物，都是經過慎重的選擇的。有些劇本，往往把其中的人物減少到極點。

我們應該知道，只有最完整的纔是最經濟的。所以自古相傳的三一律，也並不是全無意義的。雖然時間和地點的一致已全不爲近代劇作家所遵守，但動作的一致則仍爲必要

的律。要有一個中心，無論稱之爲觀念，計畫或目的都好，總而言之，使一切的結構都繞此中心而生存，成一有機的組織，這纔能夠達到經濟的目的。

此外還有一種一致，可稱之爲藝術的一致或情調的一致，也應該顧到。爲什麼開始是嚴重的劇情，並且一直嚴重地發展，直到結末纔變爲滑稽的，或反之，以滑稽的劇情始而結之以嚴重——這類的戲劇不能令我們滿足呢？這就是情調不一致之故。觀衆不能像作者那樣快地把他的情調轉移過來。所謂悲喜劇（tragi-comedy）者並不是一幕喜劇，一幕悲劇地延續下去，乃是其中雖含有悲劇的成份，但大抵以喜劇的氣分佔多，並且結之以喜劇的結束。要不是這樣，則統一律破壞的時候，也就是經濟律破壞的時候了。

所謂緊張，其意義本與經濟相近，不過加重地提出來。不經濟的東西，絕不會緊張的；但經濟的東西卻不一定緊張。開幕以後，絕不能損失一刻時光，應該一個情節跟一個情節，一個活動跟一個活動，毫不懈怠地發展下去。戲劇也如戰爭，處處要佔先手，要讓敵人無休閑之餘地。觀衆的情緒，無論什麼時候都不能使之懈怠下來，這樣纔能夠造成一個緊張的局

面。

興趣是寫劇本的最後一個條件。假如能夠做到自然，明白，經濟，緊張，則已經有了相當的興趣了。但是這還不夠。羣衆的注意力，很容易渙散下去，一渙散了又很難得再集中起來。所以非處處引起他們的興趣不可。造成興趣的主要方法，大抵利用觀衆的好奇心，時時使之懷疑，懸猜，驚奇，暢快，豔羨。不過興趣決不能單獨發展，成爲戲劇的中心。這宛如金雞納霜外面的糖衣，是教人易於吞下去的。

在這一章開始時，提到大仲馬的話：『第一幕要明白，第三幕要短。』事實上多幕劇大抵，第一幕最長，末一幕最短。因爲在第一幕裏，有許多要介紹和要解釋的東西。主要的角色，在第一幕裏都須登場，並介紹其一切。劇情開展以前的前因，也得一一敘述出來，使觀衆完全明瞭。這所佔的地位，就很不小了。敘述過去的故事， *well-made play* 往往利用一個密友之久別重逢。這種方法易卜生也沿用着，如姬婷夫人之與娜拉，孟代牧師之與阿爾文夫人。這種方法之困難，在於易陷於巧合。近代劇本的新手法，則使幕前的事實愈少愈好，這

樣就使第一幕的寫法，面目一新了。

至於最後的一幕，則多在頂點之後，其作用在於結束。凡結束都以愈快愈好。從頂點到 catastrophe 的距離，絕不能太長。最後一幕，既不能另生枝節，而惟在於收束所有的情節，則其需要簡捷短勁，自屬當然。

以上略論劇本作法要點，僅能存其大概，還講不到規矩法度。甘苦疾徐，存乎其人。總之劇作者時時把舞臺和觀衆（有時候也多顧及演員）存在心中，則所寫下來的，自然可以有實際的效力了。

第四章 題材

戲劇的題材是否有限制的呢？這實在是一個爭論未決的問題。在某一方面講，似乎是有限的，在某一方面講，又似乎是沒有限制的。關於戲劇的題材，最有名的說法是撲爾蒂

(George Polt) 的三十六個戲劇境遇 (dramatic situation)。據他的研究，則可能的戲劇題材不外是：一、求告；二、罪惡之報復；三、被追捕；四、反抗或革命；五、大膽勇敢的企圖；六、謎（能解謎者獲賞）；七、偶一疏忽而得大禍；八、同類相殘；九、朋友骨肉間的競爭；十、優者與劣者之爭（如一貧一富，一強一弱）；十一、戀愛的阻礙；十二、戀愛了一個敵人；十三、野心；十四、與命運或神爭鬪；十五、誤認了一個人；十六、在殘酷與不幸的摧殘之中；十七、救助他人；十八、骨肉間無情的報復；十九、貪求；二十、瘋狂；二十一、誤殺骨肉；二十二、爲了理想而犧牲；二十三、爲了骨肉或朋友而犧牲；二十四、發現了親人之姦通與不名譽；二十五、爲了不可遏止的慾望而犧牲一切；二十六、冤屈；二十七、悔恨；二十八、必須犧牲的親愛的人；二十九、誘惑或拐騙；三十、災難；三十一、骨肉重逢；三十二、姦淫；三十三、親愛的人之死亡；三十四、因奸殺人；三十五、愛慾之罪；三十六、不知而犯的愛慾之罪。

據樸爾蒂的研究，則可以構成戲劇的題材，不外此三十六種。他是從一千種戲劇裏歸納出來的，斷言『戲劇境遇不出三十六，因爲人生沒有超過三十六以上之情緒，所以在三

十六種情緒的限度之中，我們有着一切生存之味，有着充滿人類歷史的運動不息的潮流」（據麒麟譯小林勝所引）。這話也許是真的，因為我們很不容易比樸爾蒂做更大的歸納的工作，但與我們所要研究的卻並無關係。因為這三十六個境過，只是一種很簡單的基礎，其綜錯變化，是無窮無盡的。

一篇戲劇，可以從無論什麼場面開始，即可以把無論那一點當做中心，以發展整個的結構。凡人生所有的，殆無不可以引入戲劇中。『戲劇可以從任何事件開始：一種掠過腦經的片斷的思想；一個人所堅信的或只是想質考驗的關於行為或藝術的學說；隨便聽到的或想像到的一段對話；一種真正的或想像的情景，能引起觀覽者之情緒的；純粹片段的場面，其起原及結果均屬未知的；在羣衆中偶然看到的面孔，不知道怎麼樣引起注意的，或是仔細研究過的面孔；兩個人或兩種生活狀態之相反與相同；純粹偶然發生的事件，從報紙或是書籍，或是閑談，或是觀察所得到的；詳細的或僅有輪廓的故事』（見Dramatic Technique）。凡此等等，無不可以當作戲劇的開始（一種着手結構的核心。）

小仲馬的劇本『私生子』可以當作上述的話一個有趣的說明。全劇絃一私生子始終以爲自己的父親是叔父，直到最後纔明白彼此的關係，劇本是以下面的話結束的：

父親 當我們倆獨個兒在的時候，你一定會允許我叫你爲兒子的。
兒子 是，叔叔。

當時劇場經理孟迭尼 (Montigny) 頗爲此冷情的話所驚，他向小仲馬要求說，假如結局改爲父子倆擁抱，會可以再增加三十次上演的。但是小仲馬說：『我就是爲了這兩句話纔寫這個劇本的。』

由此可知，一點微小的瑣事，往往可以當做核心，產生出劇本來。有時候甚至於爲了一個演員，也可以產生特殊的劇本。丹農雪烏之與杜斯 (Elerona Duce)，即爲著名的例；他的寫死城及琪瓊康陶，無非爲了便於給杜斯上演而已。其中的題材和女角，都是適於杜斯的。

近代戲劇，其題材更屬毫無限制。自然主義的戲劇家打破過去一切的拘束，把人生任

何一片段都攝入戲劇中。所謂戲劇性的及大場面等規定，都給一掃無餘了。易卜生的幾個大悲劇，如娜拉，羣鬼，國民公敵，海上夫人等，其題材不過可以當作社會新聞的一小段消息而已。梅特林克擴張到一種純粹是情緒的幻想的境界。安得列夫則構成差不多是神祕的恐怖的場面。愛爾蘭的作家則回到古代，但不是歷史的古代，而是他們所企往的一種情調。霍普特曼的織工，高斯華綏的爭鬪，高爾基的夜店，那裏面的世界，是以前的作家所絕對不會想像到的。至於未來派的劇本，則初看起來簡直是牛鬼蛇神，匪夷所思了。

不過我們從另一方面研究，則也可以看出每一個時代的戲劇題材，亦各自有其特殊的典型。這種典型之形成，則取決於人對於其環境的認識與對付環境的方法。也就是說，人們活動的方式。在一個時代裏，人們所認識的環境的中心，也就是採擇題材的中心；人們所認為對付環境最適當的方法，即為解決劇中糾葛的方法。古希拉時代，人們認為影響一切的最後的原動力，即為奧林比亞山的羣神，而命運之不可避免的律，更為羣神和人所應共同遵守的。故亞士契里斯（Aeschylus）和梭佛克斯（Sophocles）的劇本，即以神和運

命爲其題材的核心，而正道直行，則爲他們的劇本所暗示的解決的方法。到幼里辟得（Euripides）手裏，對於羣神已經沒有那麼信仰，他所承認的環境之核心已漸移向人，故他所選的題材亦因之而變。

在自然主義者的眼中，則社會的力（生物學的，社會學的）幾乎是一個抽象的最後決定的原因。故如遺傳（羣鬼），法律（銀匣，法網），兩性間的爭鬪（人與超人，好迷者），血統（私生子），家庭問題（寂寞的人們，勞工爭鬪（織工，爭鬪），以至一種動物般的愛（死城，春醒）等，凡是超出個人能力以外的社會的力，都被他們引用爲戲劇的題材了。

至於他們或者沒有自己認爲最好的解決方法，或者是不承認有一成不變的解決方法，則往往僅把事實曝露出來，而不加以判斷，如易卜生或霍普特曼。或是以宗教意識爲歸宿，因而構成黑暗之勢力，活屍等劇。或是大聲疾呼，攻擊現代的法律制度，如高斯華綏。他的劇本尤以逃亡一劇最爲深刻，取材最爲新穎。一個從監獄裏逃出來的犯人，經過種種境遇，有的人同情他，有的人追捕他。作者把事實展開來，訴之於觀衆的同情，要求他們表示出態

度來。

現代社會已極度複雜，各人所把握的環境中心互不相同，而所承認的解決方法亦大為歧異，所以現代戲劇的題材，遂呈為前此所不會有的複雜現象。從易卜生到現在，幾十年間，題材之發展，已經遠過古代了。樸爾蒂的研究，也許將來會要被打破的罷。

照這樣說，劇作家成熟的年齡，較之別的文學作家往往晚一點，並不是偶然的。他一定要透徹瞭解社會，構成自己的中心，這纔能夠把握題材，因此就非有較多的社會經驗不可了。所以戲劇的題材雖然無所不可，但是採擇起來，卻自有其特殊的困難。

第五章 結構

從題材到結構，其間很要費一番推敲，最重要的就是要選擇出故事中實際在舞臺上表演的部份與應間接到外場去發展的部份。最先開幕，雖為劇本實際開展的時候，而故事

並不從此處開始，甚至於在若干年前已經發展了。幕閉了，第二幕重新開始，這中間也往往發生若干事故。先要把在臺上直接表現的與可以間接表現的情節分清，這纔可以動筆寫你的劇本。

通常的劇本都是分幕的，獨幕劇不過是現代發展的一種形式，其地位仍不足與長劇抗衡。爲什麼劇本一定要分幕呢？第一是結構上的方便，第二是表演和觀衆的關係。劇本所受的時間限制太大，只能表現幾個凝縮的片段，藉分幕的形式，把較不關重要的情節隔離開來。斯特林堡（Strindberg）曾企圖試作一種能夠表演到一個半鐘頭的長一幕劇。他在幽麗女士的序言中說：『我曾企圖廢止分幕制。我怕所創造的幻像會在幕間消失了，因爲觀衆可以有思索反省的時間，所以我要這樣做……但是要達到這一點非有大段的實驗是不行的。』因爲表演的時間，觀衆的情緒異常緊張，不容易連續支持到一兩點鐘。所以每幕的長度，約以能表演二十分鐘到四十五分鐘爲最恰當。

兩幕劇也不適宜。要把一種題材分爲均勻的兩部份就不容易，因爲任何事件天然有

首，中，尾三部份的。而且兩幕的時間也不易支配。每幕如與通常一幕的長度相當，則兩幕只能演一點多鐘，不夠一個整的節目，如每幕加長，則又易使觀眾疲倦。

同樣的理由，則五幕以上的劇本也不適宜，不獨分得太瑣碎，且時間的支配亦極不容易。最恰當的結構，為三，四，五幕的形式。在三幕劇，則第一幕為糾葛之發生，第二幕為開展，第三幕為結構。在四幕劇，則開展的部份較為引長。在五幕劇，則糾葛的發生往往展至第二幕，而轉變之機則延到第四幕。雖然從前的劇本，大半採取五幕的形式，詩劇尤少例外，但這種分幕在實質上都是同樣的價值。幕數多少的標準，要看故事中應表現的段落 (episodes) 之多少，以及地點之需要變更之多少，以及時間進行應該畫分為多少段落等情形來決定。

在幕之內又有分場 (scène) 的。分場有兩種，一種則因一幕裏面，其情節進展有地點或時間的變更，故不能不劃分開來。莎士比亞的劇本即為此種形式。近代的劇本，則極力避免一幕之內有地點的變更，故分場漸少。如罪與愁之每幕分場，已為例外了。另一種稱為法國式的分場，即場面上每有人物的變動（除了僕人為服務而有的上下場）即分為一場。

這種分法與結構無關，僅為一種寫法的慣例。不過劇作家在計劃結構的輪廓時，可藉以把一幕分為若干有機的段落，用起來不無便利。

幕是劇本的基本部分，每一幕為故事在時空連續地發展的一個段落。這一段落，不獨在時間上有相當的限制，並須自成一整個的組織。在開幕時，應該是故事之自然的起始，到閉幕時，則又要有一相當的結束，但並不完全結束，必須懸一問題留得以後的解決。每一幕的本身應該是統一的，為事件進行中之一自然的段落。安得列夫的『人之一生』為一幕幕最顯明的極端的例子。第一幕，人之生與母親的痛苦；第二幕，戀愛；第三幕，成功；第四幕，病與失敗；第五幕，人之死。不過像這樣段落分明的例子是太少了。另外一個段落分明的分幕的例子是巴蕾（Barrie）的『可敬的克萊登』。第一幕是在羅安漢伯爵家中，第二幕初到荒島上，第三幕克萊登已為一島之主，第四幕又回到英國伯爵家中。

但是照最初結構的故事來說，則往往不會是那麼完整地分為幾個段落的情節之發生，不會恰好落到三或四五個地點，又恰好相應地是這麼短段時間，這時候就需要設法集

中起來。集中的主要手續，在於把發生在不同地點的情節合併到一處。娜拉第三幕的開場就是一個好例子。姬婷夫人和柯樂克的會面應該要在臺上表演出來，但這一段事實不能單獨成爲一幕，須和別的情節合併。所以在第二幕裏面，姬婷夫人並沒有遇見柯樂克，卻留下了一個字條叫他走來。這樣，本來須發生在兩個地點的情節便很自然地併到一處來了。至於逐着事件之進展而變換場面的，如逃亡，從早晨到夜半等處，則並不像通常似地分幕，而爲戲劇形式上的變體。

分幕之外，又有序幕和尾聲。序幕最好的例，如浮士德的天上序幕，顯示全劇故事發生的遠因。尾聲最好的例，則如『羣衆』的尾聲，顯示羣衆之盲從的行爲。大抵序幕和尾聲都與全劇故事無直接的銜接，僅示遠因或最後的結局，人物和事實都已有很大的變化，時間上大抵有很長的距離。而其組織也很簡單，纔不至成爲加上去的一幕。

每一幕雖然應該段落分明，自身統一，但又須爲全劇的有機部份，盡其促進全劇的責任。故事的發生，開展，極點，結束，都在幕的進行中表現出來。

一個劇本應該在什麼時候開始呢？這是很不容易解決的問題。選擇開幕與全劇的成
功與否大有關係。這應該是直接的糾葛之最初的開展，應該強有力，能夠即刻抓住觀衆的
注意，應該有力量推動以後一切的事故，又應該起得自然，不顯造作痕跡。劇的開場並不與
故事的開始相一致，大抵故事的開始要早得多。劇的進展，好像墜石下坡，愈落愈有力量，最
後訇然一響，觸到地面爲止，而開場則如推動那石頭的一刹那。但是石頭滾下去的力量，位
置能力，那是早已存在了的，並不與推動的力量相一致。

很少的事，當可以引起很大的糾紛，而這種糾紛不獨爲劇中人物所不及料，亦爲觀衆
所不及料——這樣的情節，每被利用爲戲劇的開場。如娜拉之郝爾茂升了銀行行長，英雄
與美人之拉伊娜要立到洋臺上而沒有關好百葉窗，逃亡之在公園裏邂逅一個妓女。凡此
等等，正如墜石下坡，形成了最初的推動之力。於是在故事裏積蓄了的糾葛，至此便一發不
可收拾了。

接着就應該再逼緊一步，使糾葛成爲正面衝突化。開場的這一點點推動之力，現在已

經成爲導火線，引動大堆可燃的材料了。糾葛之逼緊而發展，現在已經是不可避免了。仍以上面的三個劇本爲例，則如郝爾戎之斥退柯樂克，白倫芝立之爬上洋臺，德南之決定從獄中逃走。但就是這同時，或稍前稍後，要使觀衆感覺到所要發生的糾葛的力量。陰雲密佈，雷聲隱隱，不要等到暴風雨到來，我們已經感覺到壓迫的氣分了。

這時候正是第一幕進展不遠的時候，爲劇作家最難處理的一段。大約是在第一幕的前半段，劇作家必須盡下列數種責任：他要抓住觀衆的注意力，要介紹重要的角色之一切，要說明以前的經過，要創造必須的情調。尤以介紹和說明的責任是那麽重要，使劇作家往往集中精力於此點，以至劇本顯得笨重板滯。這就是劇作家忘記創造情調，因而使觀衆不知道他所要看的究竟是那一種劇本，得不到一種明確的印象。任何劇本論第一幕前半段，總是難得表演的。就是名家的作品，導演和演員於此等處也須特別注意。

以後到了戲劇的本體來了，就是糾葛之各方面的可能的發展，並且愈逼愈近，愈結愈緊，終於達到不可收拾的地步。這就是糾葛的開展，也就是全劇大部份的情節所要表現的。

一個劇本應該怎麼樣結束，當然是預先定好了的，不過要邏輯地達到這結局卻不是一蹴可及。劇作者必須把一切不能達到這結局的可能的歧途，都斷塞了，最後只留了一條可能發展的路，使之不得不趨於預定的結局。假如這其間還有一條別的路可以走，那就是力量還不夠，也就是糾葛的開展尙不完全。

例如死城最後的結局略納爾多把他的妹妹馬利亞推到泉水裏淹死了，他之所以這樣做的原因則由於對他的妹妹起了一種肉慾的愛。這一個劇本中糾葛開展的形式，就在於表現出略納爾多對於抑壓這種不可遏止的肉慾的愛之各種努力的失敗。直到任何努力都不發生效力的時候，這纔決定親手制死自己的妹妹，以避血族奸通的罪惡。這樣纔能引起觀衆深厚的同情。這個劇本的前四幕，在結構上講，就爲的盡此一義務。假如略納爾多尙有一分力量未曾盡到，即劇本的力量減少一分。

除了前面的說明和後面的結束之外（這兩部份所佔的地位都不能太多）全劇篇幅，都供給於糾葛的發展。觀衆既直接與事實相接觸（這是戲劇的觀衆與其他藝術的鑒

賞者不同之處，則對於情緒之感染雖很強烈而對於事實之瞭解則頗遲鈍。故對於主要的情節，主要的理由，主要給他們瞭解的內情，必須反覆說明。『你有什麼要說給觀衆的時候，告訴他們你將要說那個了。告訴他們你正在說那個了，告訴他們你已經說過那個了。這樣，也許他們會瞭解了。』——John Jaylor. 所以糾葛的開展，較之簡單說明一件事實，是要用加倍的力量。

等到一切可能發展都已展開之後，就可以達到劇本的頂點 (climax) 了，這就是要寫這個劇本所欲表現的一點，也就是全劇結構的中心。在這以前，所有的情節，動作，對話，都是爲完成此一事變而存在的。在這以後，所有的情節，動作，對話，都是撤消此一事變而保留的。這好像是墜石下坡忽然一擊的瞬間，此後則四山震動，繼之以回響遠引，繼之以無間的靜寂。

達到頂點以前，必須有充分準備，既經達到之後，就須迅速收束。在這以前是糾葛的開展，一層比一層逼緊，直到不可收拾而爆裂。在這以後，是糾葛的撤散，一一解除其所以糾結

起來的原因，直到毫無所存。

引戈登克雷的一段話以爲極點的說明。他是指瑪克伯斯劇中班苛的鬼在筵席上出現的一場。『我將從劇本的每一部份，每一幕，每一場，每一思想，動作，聲音裏引出那裏面的精靈。而在演員的臉上，在他們的服裝上，在佈景上，以燈光，以顏色，以線條，以運動，以聲音，以及一切我們所用的任何物件，我將一次又一次地提醒精靈之存在，於是班苛的鬼在宴會上出現時，我們就不至於嘻笑，將覺得那是恰合的，可怖的；我們將企切地期待着，會與他來的時候相諧和，會在未看見他之先而意識到他底存在。』

『這會是自然的頂點，自然的結束；而從這點直到戲末，我會從臉上，從服裝上，從佈景上，移去一個精靈又一個精靈，直到最後舞臺上僅剩有瑪克伯斯的身體：大火吞噬之後僅留有一掬灰燼。』——*On the Art of Theater.*

他是講到瑪克伯斯的表演，但很能表現如何達到頂點的理論。每一情節，動作，言詞，都必須與頂點有着有機的關係，這纔能成爲一部完整的劇本。生手寫劇，每急於達到頂點，以

至沒有充分的準備，卻把許多要表現的東西留到頂點以後，這是很不合宜的。

劇本的收束，即在一切可以引起糾葛的原因都已完全撤消之時。假如還留有一點糾葛，即劇本的結束缺乏力量。以易卜生羣鬼爲例。當作紀念物的孤兒院燒了，結束阿爾文夫人和她丈夫的糾葛。孟代牧師走了，他們之間的舊帳也已算清。安斯強木匠走了，瑞琴也走了，家庭間的糾葛已經完結。最後歐士華的腦腐病表現化。一切都已消滅，「僅留有一掬灰塵。」

又如娜拉的結局，則她不僅一走了事，並且堅決表示，絕無重返之可能。這樣，她和郝爾茂之間的糾葛，纔完全解清，也不勞我們再去詢問：「娜拉走後怎樣。」

結構一部劇本，應該有長久的時間。先把整個的故事用順敘式記下來，再進行分幕，配置適當的情節。遇必要時，還應該先作幕表（scenario），把每一幕所要寫的詳細記下來。必須不厭求詳，不厭刪改，一部劇本，纔能得到完整的結構。寫一部劇本，大抵比其他同分量的文字要多費幾倍的時間，所以一個劇作家的創作量，比起其他作家來，常是少得多。

第六章 人物的性格

就通常的情形說來，則戲劇史上密切地注重劇中人物的性格，似乎是逐漸發展的事，尤以自然主義諸大師爲更努力，但古今良好的劇本，其中的人物，無不有鮮明的性格存在。要有顯明的性格，纔能獲得觀衆的同情。這不僅劇中如此，就是在日常生活中，最能獲得我們同情的人必是那最爲我們所瞭解的人。

人物的性格，在戲劇中代表高級發展的藝術。因爲在羣衆的眼光中（尤其是較不開化的觀衆，）則個性化的角色比起類型化的角色較難領受理解。所以舊劇，歐洲較古老一點的劇本，常常把角色類型化，如一個國王，一個英雄，一個丑角，一個奸臣之類。臉譜面具等，都是應這種要求而發生的。就是現代的戲劇，高度個性化的角色，仍有幾分類型存在。所以在極力發展人物的性格時，要記着不要使之成爲特殊的個性而阻礙了觀衆對於他的瞭

解。

要創造人物的性格必須對於此人物有透澈的瞭解，很深的同情，否則必無所成就。初寫劇本的人，往往特別注意情節，卻把角色的性格疏忽了，以爲那是演員的事。其實只有從性格之必然所產生的情節，纔是戲劇裏恰當的情節。甚至於可以說，先要有了性格纔可以產生情節。

讓每一個角色在你腦經中生活起來。你先創造一個大概的輪廓，然後逐漸增加，逐漸補充。把對於每一個角色都寫下詳細的梗概，記下他的年齡，職業，教育，思想，感情，特性，嗜好，以及種種可以構成一個真人的瑣事。遇必要時，去找一個典型，去觀察他的生活習慣，動止語默。這個人必須先在你的腦經中生長，然後纔能夠在你的筆底下生長，然後纔能夠在舞臺上生長。搜集材料，要不厭求詳。

表現人物性格的初步方法，是把他的特點記載下來，如容貌，態度，語癖等等。可惜這方法在劇本裏不甚適用，因爲劇本裏面表現的工具只對話及動作。容貌態度等只能間接敘

述爲演員瞭解之一助。近代劇雖也有詳細描寫一個角色的容貌服裝丰度的，但那大抵是爲了劇本的讀者而寫，沒有很多戲劇上的意義。

假如遇到一個陌生者，要考察他的性格。我們要用什麼方法呢？我們將看他怎麼應付當前的境遇，有時候可以設置境遇，觀察他應付的方法。在舞臺上創造性格，也是運用同樣的原理：從一個角色應付他的環境的態度去表現他的性格。在日常生活中，則性格和環境是先定了的，我們只注意應付的態度；在劇本裏，則環境和應付的方法都由我們創造，藉以表示性格。

一個人的性格，可以由他自己說出來，也可以由別人口裏說出來。這兩種方法都爲舞臺上所採用。如以娜拉爲例；姬婷夫人的性格，在她自己口裏說了許多；郝爾莪的性格，則他自己和柯樂克各說了一部份。不過要知道這種方法並不能真正創造性格，這僅能爲觀衆瞭解的助力。在自己或他人口裏所說的性格，必須與他的行爲相合，纔能夠得到觀衆的同情。郝爾莪接到柯樂克的兩封信，纔充分表現他的懦怯和卑劣，剛好印證了柯樂克的話。

創造性格的着力之點，在於描寫動作，記述對話的時候，不僅寫下這些浮面的動作和對話，並且要使觀眾能夠瞭解所以要這樣動這樣說的內在的原因。當然，在未能達到這步程度之先，必須使那個角色在全劇裏的對話與動作，存着始終一貫的統一性。這是創造性格的第一步。爲了免除意外的矛盾，必須先給角色記下假定的性格來，以作創造對話和動作的根據。我在這裏用『假定的』字樣，因爲在劇本進行之際，要隨時修正你的想像。破壞角色性格的幻像的，莫過於前後言語矛盾，動作不一致。一個有着確定的性格的人，應付同樣的事情，必出之以相同的態度。觀眾對於這一點的反應，常能夠很敏捷，所以作者不能不特別注意。不過如能先有整個的計劃，則這種毛病是不會發生的。

所以創造角色的性格，必須很早就着手。在一個角色未上場之先，他的性格已經確定了；他一上場，劇作家首先要注意把他的性格介紹給觀眾使得他在觀眾之間，不至於成爲一個陌生人。娜拉剛剛上場，作者就給他一個很有意義的動作，不獨表示她的性格，也表示了她的家庭關係：她吃了糖，但是趕快在郝爾茂之前隱藏起來。

各種動作之間，最與表示性格有關的是上場和下場。生手寫劇，每於需要一個人的時候就叫他上場，臺上沒有事的時候就趕他出去，毫不顧及那個角色自己對於這樣的上下場是否曾提出抗議。在不自然的上下場之際，角色的性質會完全失掉的。並且，上場是天然是一段着重的時期。這時候在場的角色都要對他發生反應，觀眾都要對他注目，他便一時成爲全劇的中心。至於下場呢，則因爲減去了臺上的因素之一，場面必起變化，因爲這種變化可以反襯出他的個性來。所以在上下場之際，第一要使之獲有充分的理由，非常自然，其次則要注意他的語言行動，以圖表示他的個性。這種機會決不可失掉。

有了明確的個性，而附以適宜的動作，則一舉一動，都是從內心發出來的，觀眾能夠了解爲什麼這樣行動的原因，自然引起深深的同情。通常臺上表演而臺下不發生情緒的反應的原故，就在於那些動作不是從性格的根底裏發出來的。觀眾一旦對於爲什麼要這樣作爲的原因發生懷疑，劇本的力量馬上減弱了。西洋有一個笑話：『劇中的一個重要角色死了，某觀眾問他的隣坐者，「可是她爲什麼要死去呢？」（爲什麼嗎？爲的是第五幕呀。）』

作者一旦難於處理，不能從內在的原因出發，就只好勉強制死他的角色了。

所謂從內心出發的動作，就是在劇情發展上是必需的，在角色應付其環境是必然的，就以前情節說來是合乎因果律的動作。也就是說，不得不如是而又僅只能如是的動作。在實生活裏，我們的一舉一動，無論是意識的或無意識的，都不是偶然發生，隨意變更的，必然有很深遠的心理的原因。假如我們有超人的智慧，能夠追蹤一切事故的因果，則就是很瑣屑的行爲中，也可以看出一個人的全生命來。在舞臺上，則把這種程序擴大起來，簡單起來，使每個觀眾都能由角色的行爲追蹤他的心情。

這樣，只有行爲（包括動作和語言）纔是創造角色的工具。舞臺指導（stage direction）不宜用得太過。因為這裏面所描寫的，如心情，思想，容貌，態度，到了舞臺上都一無所用，只有描寫體態動作的一部份可以有，就是這點也不能擔保導演是否應加以必要的改變。

讓角色自己表示他的性格，作者切忌加以解釋，說明，補充。作者自己在舞臺上是沒有地位的。在角色表底下，或是節目單，或是角色上場的時候，甚至於利用他自己和別的角色

的說明都非恰當創造角色性格的方法。充分利用舞臺指導，甚至於可以發生危險。國內一個頗富時名的劇本，就因為太利用舞臺指導，把劇中角色的性格扭曲了。

顯明確定的性格，是良好劇本的基礎。一個劇作家必須首先着力於此。讓他的角色生活起來，他的劇本纔能夠有力量。

第七章 對話

情節完全結構好了，角色的個性完全創造好了，這就可以開始寫劇本之實際的部份，即舞臺的對話（dialogue）了。嚴格說起來，所謂劇本，就是指其對話的部份；動作，表情，都應該暗含在對話裏面。除了對話以外的舞臺指導，在理論上是可以免除的，戈登克雷甚至於以為這是屬於舞臺監督的藝術，不應由劇作家加以限制，他舉出原版的莎士比亞來，指明那裏面除了對話以外別無其他。據說元代的新劇也是只有曲而無賓白。我們雖然不能

遵守這極端的道理，但也應該明瞭對話的重要性，視此為劇本的主體。初寫劇本的人，首先要練習到以對話表現一切，然後纔能驅使對話，運用自如。

對話之高度的真實性，是近代發展的結果。古代的對話，其性質近於朗誦，並且無論角色的性質如何，其對話的姿態都是一樣的。近代戲劇，纔依照角色的個性、職業、地位、鄉土，各與以不同的口語。不過舞臺對話的朗誦性，始終不能完全抹殺，為的是便於念出來，也便於聽得懂。拗口的意詞，不容易瞭解的方言，以及任何有說或聽的困難的語言，都不宜於舞臺對話。

對話的第一要義，在於明白確定地表示出要說的意思來。要表示一點意思，即徑直表示出來，使之一聽即能明瞭。沒有什麼比含混的語言更應該反對的。因為劇情的進展，差不多完全依賴對話，而觀眾來未必能夠每一句話都聚精會神在聽，要不是十分明白顯豁，就很容易從他們耳裏漏掉了。再則，假如觀眾對於話句的意義，先要用力纔能夠瞭解，則對於情緒的感染，就不能夠深切了。就像白樂天做詩一樣，用那些老嫗都解的話語，當做舞臺對

話，不要故作艱深，不要自炫淵博。

由於上面所說的道理，則對話必須自體明白，不要再加注釋。凡一句話的語氣不能由話的本身表現出來，而由作者在括弧裏另加以形容詞，如「憤怒地」、「冷酷地」、「悲哀地」等等，都不是最好的對話。不完全的語句，也不宜用。不完全的語句，或者表示作者也不知道應該怎樣說，或者是觀衆不能像作者似地把意思補充起來。只有角色陷於不能說完的情境之時，纔可以用不完全的語句，但這樣的情境是很少的。

比意思明白更進一步，就是要凝練。我們不能像真正的日常生活所有的那樣結構舞臺對話，那會太拖沓累贅。舞臺上沒有多餘的時間，故言詞必須凝練。極力選擇，去掉不必要的成分，只留下一點精華，這纔是良好的對話。

所以在動手之先，應該多搜集材料，比實際需用的多得多，然後纔有選擇的餘地。把必須要表現的意義，儘量在簡短的語句裏表現出來，這還不夠，須一次又一次選擇，一次又一次修改，直到糟粕盡去，純存精華。寫對話比之任何文字，都更需要多量的刪改。

做到明白凝練的地步，就要注意到角色的個性了。凡是不能表現個性的對話都是死的，不會生動。有個性的對話，就是不僅以說明枯燥的事實為滿足，必須再染上個人的特色。首先，年齡，職業，地域，身份等差異，各有不同的用語，注意表現出來。同一事件，商人的口語和學生的口語必不相同，僕人的口語和主人的口語必不相同，就抓住這種區別。其次，各人往往有特殊的態度，語癖，使之有別於他人。不過這種方法用起來要十分謹慎，否則只成爲一種記號而不能表現個性。最後也是最重要的，就是不要以自己的眼光去看劇中的事實，不要以自己的態度去說明劇中的事實。要通過角色的情緒去感覺那些場面，則寫下來的自然會感染角色的特性了。觀衆對於情節本身之注意與感到興趣遠不及對於在那些情節中活動的人物。所以僅是報告事實的言詞，不會深入觀衆的心中的。

所以，一段對話；其主要的任務，首先在於說明事實，但這不過是最素樸的任務罷了；其次則要顯示說話的是什麼人，他和別的人的關係如何，當時的環境如何等等；再次則顯示出角色的個性，情緒態度等；再次則促進劇本的情調，完成劇本的氣分。一段對話，要能夠盡

了這些責任，纔算是一段真正好的對話。

每個劇本都有其特殊的情調；有的莊重，有的悲哀，有的輕快，有的詼諧。這些雖然大體由結構和人物交互的關係去決定，但能具體表現的仍屬於對話。假如寫對話的時候，不會注意情調，則觀眾的心情，很容易散漫的。有時候對話幾專為創造情調而設，如梅特林克的『闖入者』、『丁泰棋之死』、『七公主』諸劇，其主要的任務，在於構成一種霧圍氣，所以那些劇本裏的對話，甚至於把說明事實和表示個性兩點任務都減低了，而完全集中在創造情調這一點上。

通常的對話之外，還有手式，獨白 (soliloquy) 傍白 (aside) 等方法，亦為舞臺所用。手勢在舞臺上是強有力的，因為手勢無人不能明瞭，不過只有幫助語言纔易於現其力量。假如單獨使用，則因其表現的範圍太窄，尤其不能顯示內心狀態，故不易見效。只有在激烈緊張的場面之下，語言已窮的時候，運用手式姿態，纔可以得到良好的效果。凡語言足以表示的場面，總以寫對話為宜。

獨白和傍白都是較古老的形式，現已逐漸淘汰。獨白還偶然一見，因為在現實生活中，獨白還是可能的，尤其精神病者和低能人，易於使用這種大聲思想的方法；在情緒極緊張或極憂鬱時也可以發現。故在舞臺，現代劇也只有這種場面纔使用獨白。至於當着人而掉過頭來說明心事的傍白，假定臺上別的角色不會聽見，則在自然主義的戲劇產生以後，已完全廢止不用了。現在要表明心事，必須用別的更精巧的方法。

抒寫對話，既為劇作家最大的任務，以構成劇的本體，所以非傾全力從事不可。就是前幾章所講到的方法，如自然，明白，經濟，緊張，興趣，都是藉對話的技巧達到的。結構，角色的性格，也是藉對話表現的。故事的進展，離開了對話便不能單獨存在。那麼，我們縱說對話就是劇本的一切，亦不算太為誇張。

名家戲劇的對話，各有其特殊的風度，值得仔細研究。如易卜生的莊重，霍普特曼的素樸，安得列夫的沉鬱，蕭伯納的精緻，王爾德的美麗，梅特林克的飄逸，都卓絕一時。最能夠當做模範的，還是易卜生和霍普特曼的。

劇本除了對話以外另有一小部份，稱為舞臺指導 (Stage direction)，這和舊劇的『科』相當。這是在對話之外，描寫佈景，指點上下場，說明人物的動作，並略加形容，有時候或加上幾句提到角色的情緒和心情的話。每一幕前，例為佈景的描寫，然後提到角色，並於每個新的角色上場時，對於他的體態服飾有所說明。舞臺指導的趨勢，係由略而詳，蕭伯納式的舞臺指導，則詳細到與小說的描寫一樣。而另一極端的理論，則根本反對任何舞臺指導。

平心而論，太詳細的舞臺指導是用不着的。近代劇本，既已日趨寫實，求與現實的生活相合，則舞臺上的動作，已變得較古代遠為複雜。要是一點都不加說明，只有對話，則對話又須多加若干不必要的說明了。我以為舞臺指導只宜寫那些純粹外在的情景，與乎演員可以用動作和表情顯示出來的一切。過此以外，都不相宜。如說：『他把臉埋在手裏，』這是可以的；若說『他把臉埋在手裏在思念他的家。』就不可以了。因為『在思念他的家』一句是超出演員表演的範圍的。

簡潔的舞臺指導，僅敘最必要的說明，較爲妥當。

第八章 格式

自來的戲劇，都是多幕，到近代纔有獨幕劇的形式。獨幕劇之興起，原與短篇小說的興起有同樣的社會的原因。近代人愛好經濟的形式橫斷面的解剖，剎那間的印像，故節約長劇，組成一種新的方式。這也和斯特林褒的理論有關。他以為戲劇應給觀衆以整個的印像。一有幕間 (inter-actes)，則觀衆便在這一段空閑的時期裏，從幻像退出，又投入現實的世界了。所以他主張應該自始至終，成爲渾然的一幕。獨幕劇的造詣，至今仍以斯特林褒爲最高，他的作品，可以與任何大師相比較。此外則小劇場之興起，也促成獨幕劇的流行。在自由的非職業的小劇場裏，正宜於演那種精緻的小型的小型的戲劇。

悲劇 (tragedy) 和喜劇 (comedy) 原是自古以來的戲劇之兩大型，但是自然主

義興起以後，這種分別，也漸漸沒有那麼嚴重了。照易卜生所說，則戲劇是撤消了第四面牆的一段真實的生活。而在真實的生活裏，並沒有兩種界限分明的可以稱之為悲劇生活或喜劇生活的。更如高爾基的夜店，則故事也沒有，起迄也沒有，只是抓住人生的一片段，赤裸地搬到舞臺上去，更無從以過去的形式去限制了。不過悲劇和喜劇，究不失為戲劇格式的兩大型，值得首先注意。

所謂悲劇，並不僅指其故事結構中的可悲的成分。僅僅一種可悲的情境，並不足以構成悲劇，主要的，是由於一種理想之奮鬥及其不能完成，所以稱之為高尙的動作之模倣。我以為一種理想，殆為悲劇的主要性質。因為理想，纔發動大的爭鬥；因為理想，纔脫除個人主義而擴揚激進。所以『被縛的潑羅米修斯』之類，殆可以稱為悲劇的典型。如『失樂園』如『浮士德』如『羣鬼』如『沉鐘』如『瑪克伯斯』凡此等等，驅迫其中的人性趨向於無終止的爭鬪者，都是一種不能自己的理想，一種超越的意志。而對方的阻力，則是超出人力以外的。於是兩相激蕩，纔發出衝天的烈燄來。假如有一方面的力量是薄弱的，則悲

劇便不能成立了。

要結構一部悲劇，首先便要注意到爭鬪的主力及與此相抗的障礙的力。世界上可悲的事情非常之多，但要不是能透過這表面的現象，深深地考察所以產生這現象的內在的原因，是不能夠構成悲劇的。至於陷入這現象的主人公，是否爲一個英雄，到沒有什麼重大的關係。因爲他既然陷入悲慘的境遇裏而失敗，則他總不出於奮鬪與不奮鬪之兩途。他如奮鬪而失敗，則他不失爲一英雄而適於悲劇的題材。他如不奮鬪而失敗，則深深追循到影響了他使之不能奮鬪的原因，則這更深的悲哀亦適於悲劇的題材。盧納卡爾斯基不明此理，故以爲虧空了公款而下獄的父親便不能成爲悲劇。而現代的悲劇如從早晨到夜半，火燄，獺皮，羣鴉等，正是以這種極瑣屑的事做題材。總之，主要的問題，在於能否透過表面去探索內在的原因，使悲劇的實質普遍化和永久化。

至於喜劇，則是描寫人生的另一面的。喜劇的內容，與其是可笑，勿寧說是可哀罷，因爲這是深深地揭發人生之弱點的。不過揭發弱點，不大宜於板起面孔來做。板起面孔，反因缺

乏人情味而欠深刻。至於那些嚴勵地攻擊某種弱點的悲劇，如銀匣，私生子，紅衣記之類，與喜劇不同之點，則由於前者是攻擊社會的不合理而表示人性的奮鬥，後者則攻擊人性的弱點。就是我國人看起來覺得頗為嚴重的蕭伯納的喜劇，如英雄與美人，人與超人等，雖有人稱之為社會的喜劇，但所描寫，仍以人性為主。

一方面是視人性為超昇上進的，但不能擊破外力，因而失敗（性格的悲劇亦以招致失敗的性格為人力所無可如何的因素。）一方面則注意人性的弱點，與以指摘揭發。我以為這就是悲劇和喜劇的分野。

所以要結構喜劇，仍然不是找到一些可笑相就算盡其能事。喜劇當然常運用可笑相當做情節，而造成這可笑相的後面的原因，纔是喜劇真正的內容。單是錯誤，談諧，嘲笑，侮辱之類，決不足以成為喜劇。

若是只有悲劇的題材而不能把握悲劇角色的性格，僅是表面的事實之湊合而不能發掘其內在的原因，則悲劇便降為較低的格式，即所謂感傷劇（*melo-drama*）者。感傷

劇不過利用官態刺激，挑動人們發洩眼淚的快感罷了。同樣，喜劇的情節，不是由於性格出發，而只是浮面的可笑相，則成爲笑劇 (farce)。不過我在角色的性格一章裏曾經說過，在一般人的眼光中，尤其是不大開化的羣衆，性格是較難瞭解的，所以感傷劇和笑劇往往是流行的戲劇。

此外還有各種較細的分別。有詩劇 (play in verse)，其對話是以詩的形式寫的。此種體裁古代甚爲通行，易卜生早年也寫過，近代戲劇家幾乎絕筆不寫了，只詩人還偶一爲之。我國南北曲亦屬此類。有歷史劇 (historical tragedy or comedy)，以歷史的事蹟爲主，故事結構，人物創造，都不離開歷史的真實爲原則。有神祕劇 (mysterious play)，寫超人間的題材，如唐賽尼 (Lord Dunsany) 的山神，旅店之一夜等。有幻想劇 (fantasy)，比神祕劇輕快，沒有其陰慘慘的氣分，如道生 (Dowson) 的瞬間的小丑。有神蹟劇 (miracle play)，專寫聖經故事，尤其集中於耶穌一生的事蹟。中世紀是神蹟劇的時代，現代還偶然有人寫爲宗教儀式，如曼殊斐兒 (John Mosely) 的復活節，有寓言劇 (allegory)。

含有教訓的意味，如大衛女士 (M. C. Davies) 的兩副面孔的奴隸，有諷刺劇 (satire) 雖比笑劇略為嚴重，但注重事件而不注重人性，有譴責的意味。

此外還有幾種特殊的形式。一種沒有恰當的譯名，只好稱之為循環劇 (circle)，不大有人做，最著名的只有顯尼志勒 (Schitzlar) 的阿那托爾和循環舞。前者敍一個男子和若干女子的經過，每幕（也可以說每劇）換一個女人，而男角則仍舊。後者則男女雙方，每劇換一個人，另一人則蟬聯下去。至於故事的結構，則彼此沒有聯繫。一種為默劇 (pantomime)，不用對話，只有動作，手式和姿態表情。與這恰相反的則為對話 (dialogue)，只有對話而無情節及動作，大抵是兩個人，偶而也加入不重要的別的角色。這是一種很老的形式，不屬於正式的戲劇範圍。

題材和格式有很大的關係。動筆之先，必須詳細審定，要以題材規定格式。多幕和獨幕的分別，更須留意。不過我以為首先應寫多幕劇，等到結構題材，發展角色的個性等技巧純熟之後，再着手寫獨幕劇。因為獨幕劇太短，不容易支配。從獨幕劇開始的人，對於角色個性

的把握，往往疏忽，久而久之，便會養成這種壞習慣。從多幕劇開始的人，較易於避免這種毛病，這是不可不注意的。

第九章 劇本與劇作家

任何藝術家之中，成功年齡之晚，沒有過於戲劇家的。戲劇家之在少年時代即發表他的傑作的，只有席勒 (Schiller) 的強盜，騷俄的歐納尼，還有一個早死的 Marlowe，但 Marlowe 僅以當作莎士比亞的先驅者有其意義。作劇實在是較為困難的事，托爾斯太晚年寫了幾個劇本時會這樣說過。因為一個劇作家不僅要發展自己，還要熟察許多別的條件。他所運用的材料是人生，直接以人生來表現，所以他要熟悉人生之種種相。他的劇本是放在舞臺上表現的，要受舞臺的種種限制，所以他必須熟悉舞臺。他的劇本是直接獻與羣衆的，要與羣衆的脈搏相應，所以他必須熟悉羣衆。

然而劇作家雖然要有長期的準備，絞盡腦汁，卻又須出之以平淡，出之以自然。你去看一個戲劇的表演時，會覺得那就是真實的人生之一片段，劇作家偶然以敏捷的手腕抓住了的，如是而已。一個劇本，篇幅並不很大，然而所費的時間精力，恐怕要十倍於別的文字。唐賽尼寫旅店之一夜，只費了兩晚，為一特殊的紀錄。此外則丹農雪烏亦以敏捷稱。他屏絕人事，四五星期就可以寫成一個劇本，但他早已有長時期的深思，實際動手的時候，不過是寫的對話的部份而已。劇本是需要一再修改的藝術。

首先，一個劇作家的社會經驗必須非常豐富。他要知道各色各樣的人生，熟悉其生活狀態，知道他們的語言，習慣，態度。他對於人生各態，應該比一個小說家更有深切的瞭解。因為他藉以表現的工具，除了人的語言動作之外別無其他，並須實地表演。如略有不真實處，便立刻會給觀眾發覺，幻像便會破壞了。

生活經驗較為窄狹的人，往往寫他自己的見聞，或轉而向歷史劇。西歐作家少年時，常涉筆於歷史劇，理由即在此。我國現在寫劇者多青年，故劇中人物亦以青年為多。阿斯特洛

夫斯基(Ostrovsky)則以他自己的特殊經驗，多寫中小階級的商人。

社會經驗，不是勉強可以得到的，必須深入其中，與之發生密切的關係，有了同情之後，纔可以瞭解。因為，僅是浮面的知識是沒有用的，只有同情和瞭解，纔能表現真實的人生。假如因為經驗不夠，臨時去找，則獵奇式的旅行和搜集材料，不過是對於藝術的一種侮辱而已。先要生活，然後纔能夠知道生活，然後纔能夠表現生活。

戲劇是一切藝術中最為接近大眾的藝術，最為大眾所熱愛的藝術。因為這是以最直接的 material 表現最直接的思想和情緒的。我在一篇短文裏曾說過下面的話：

「你是不是遠道歸來抱着你的母親流歡喜的眼淚？是不是躺在你愛人的懷裏有如一個孩子？是不是在寂寞的晚上幻想着一個友人會來訪問？是不是想把自己秘密的心事向一個知心人傾吐？是不是在清晨的街道上看見走的大半是清新勇壯的工人而感到興奮？是不是黃昏散步，有一個穿紅衣服的八歲小姑娘緊緊傍着她穿黑色袍子的父親走，你不由得把脚步放輕，不由得走過了又回頭望，不由得發生孤寂和零落之感？是不是看見天

空的白雲，那樣輕渺那樣變幻的白雲而發生無窮的幻想？你暫把你的事務去開，和我作五分鐘的旅行，我們無論走到什麼個羣衆集聚的地方去，你立刻會知道人們是怎樣需要接受戲劇的行爲了。

「一切的自然物，一切藝術家的創作，一切用什麼材料所組織的思想形式，我覺得，沒有比眼底注視，人聲底顫動，嘴底線條的慢慢變易，手所畫的輪廓之再感動人的了。就說情緒底傳達罷，沒有比這個更能完盡地更能澈底地傳達情緒的了……自然界最偉大的奇蹟，我以爲是人底奇蹟，而思想之最原始與最澈底的表現與形成，我以爲是人底動作之表現與形成呢。」——在我們的祭壇下祈禱。

照這樣看來，則所謂豐富的生活經驗，仍不外乎最切實的生活，最素樸的生活，最能與大衆接近的生活。搜奇獵異，無與於戲劇的創作。

對於舞臺情形的熟悉，是劇作家第二部重要的知識。劇場和舞臺的狀況，大大地影響了寫劇的技巧。戲劇形式的變遷，是與舞臺技術的變遷相應的，並且不能超越其影響。要仔

細研究舞臺上所能表演的和不能表演的，要利用舞臺上的一切便利，避免其一切不便利。試舉一個最簡單但是每爲人所忽略的例。舞臺上較低的部份不易爲觀衆看得清楚，因此不宜把角色放到一種低的部位上去。病人或傷者躺在床上說話，我所記得的西洋劇本還無有此例，不獨因爲躺下來使觀衆看不見，且因躺下來而使演員不便於動作及發音。這種場面，照例是很壞的場面，國內的劇作家卻不常是知道避免。

要在舞臺上表示較實際更長的時間是一大困難，因爲這是超出舞臺的能力以外的。遇有這種必需（總以能避免爲佳）時，劇作家要用種種方法，在觀衆之前把時間的距離瞞了過去。通常的方法是在感情異常緊張，迫於極近的危機，則觀衆也在集中注意，忘記了時間。否則只有用熄燈或閉幕的辦法或讓臺上完全空場，這就稱爲隱場（Cover scene）。

最要緊的還是熟悉羣衆。劇本之成功與失敗，全繫於此。劇作家的作品必須能完全爲觀衆所接受，纔能產生效力。他必須研究羣衆的心理狀態，生理狀態，他們天然的嗜好與厭惡，他們的興趣與不關心。他必須透澈地瞭解每一動作每一言詞對觀衆所能引起的反應。

假如他不能夠自始至終完全控制觀衆的情緒，則不能構成完整的印像。

露俄曾提到作劇的方法，他以為劇場中有三種人，婦女，羣衆，思想家。婦女需要感動，羣衆需要動作，思想家則需要性格。一個劇本，要能滿足這三種人的要求，纔能成功。這就是就觀衆的心理立論的。照羣衆心理看來，則無論是什麼材料，總是人物比觀念或理想更能引起觀衆的興趣，動作也較強於角色的性格。這並不是說，寫劇本應專注重人物和動作。這是指明，只有從人物的活動表現觀念或理想，從動作表現性格纔是最有效的方法。

再則，作者的感覺不一定和觀衆的感覺相當。作者是個人，觀衆是羣衆，個人心理和羣衆心理的歧異必須仔細把握。何況一個劇作家的教養，興趣，又未必與通常人一般呢。劇作家以為是談諧或感傷的情節，觀衆未必同樣感覺。又有時候，劇作家以為可信的情節，觀衆未必也以爲可信，他所承認的理由或會爲觀衆所否認。就在這些地方，往往招致劇本的失敗。

一個劇作家，應該深切地注意觀衆的心理，這並不是說他要迎合觀衆的心理，投降於

觀眾。反之，應該勇敢地堅決地表現他自己，這纔有成爲一個藝術家的希望。注意觀眾的心理，只是他的方法之一種，他的工具。他所表現的東西，先要使觀眾能夠接受，這纔能夠感動他們呀。

最後，引 Baker 的一段話來結束這部小書：

「誰寫劇本的主要目的是由於愛好名譽或金錢，或是由於想表示他對於這種描寫的藝術也和對於別的——小說，散文，詩等等——一樣當行，繼而言之，他寫劇本還有別的目的，並不是迫於不能自己，那他還是放棄這種工作罷。作劇是一種極難的藝術，尤其因爲這是人生的反映，或是過去的，現在的，想像的生活之表現底反映，這就因爲戲劇的傑作逐益增加而更困難了。但是對於以作劇爲惟一自我表現的人們，則現代比什麼時候都更多希望。最近二十五年來所產生的好劇本比之舞臺史上的任何時期都要多。在題材和形式上更多變化，在手法上更加專門。近代的劇本比較流動，比較大膽的，試驗的，爲以前所未曾有。近代劇與人們精微的進步的思想更加接近。戲劇正在開闢新的道路，而且還要開闢新

的道路呢。』

誠然，現代的戲劇已經開闢了許多新的道路，很難得用過去任何規律來範圍了。所以在現代要講戲劇的作法和規律，是一件幾乎不可能的事。本書僅為一小冊子，如能供給愛好作劇的人以一些極初步的幫助，則著者已經十分滿足他的願望了。

參考書目

George P. Baker: *Dramatic Technique*.

此作條理細密，分析入微，引證精博，敘述詳盡，不愧傑作。著者所論，得力於此者極多，謹此聲明。

William Archer: *Playmaking*.

Archibald Henderson: *The Changing Drama*.

向培良：人類的藝術（其中關於戲劇的部份。）

中華民國二十五年九月初版

(12508)

戲劇
小叢書
劇本論 一册

每册實價國幣貳角伍分

外埠酌加運費匯費

著者 向培良

發行人 王雲五
上海河南路

印刷所 商務印書館
上海河南路

發行所 商務印書館
上海及各埠

* 有 所 權 版 *
* 究 必 印 翻 *

(本書校對者林仁之)

二六三九上

張

