

中華民國二十二年
三月初版

現代戲劇作法(全一冊)

(每冊定價銀七角五分)
(外埠酌加郵費匯費)

不 准 翻 印

編 著 者 谷 劍 塵
出 版 者 世 界 書 局
印 刷 者 世 界 書 局

發 行 所 暨 上 海 各 省 世 界 書 局

戲 劇 論

張伯符譯

本書爲 Clayton Hamilton 原著。茲經張伯符君以流利暢達的漢文譯出；書中演繹了戲劇理論的全部原理；對於戲劇的定義下了確切的解釋。舉凡關於戲劇的作者與演者，近代舞台的習慣、佈景化粧的方法、劇場觀衆的心理等等，莫不加以精詳的討究。并且對於世界戲劇的史事，都作了有趣的敘說，讀之可以明白世界戲劇進展的情形。把本書介紹於我國戲劇界，可算一大貢獻。

全一冊一元五角

世界書局出版

目次

第一章	戲劇是甚麼	一
第一節	戲劇不僅是文學	一
第二節	戲劇是安排表演的怪物	一一
第三節	戲劇與人生	一八
第四節	戲劇與一切藝術	二三
第五節	戲劇與一切學科	二四
第六節	戲劇的價值	二五
第二章	戲劇的種類與其性質	二一
第一節	悲劇	三一
第二節	喜劇	三七
第三節	悲喜劇感傷劇鬧劇	四〇

第三章	戲劇的內容	四三
第四章	現代劇的特質	五七
第五章	什麼是編劇的技術	五九
第一節	異於小說描寫的文學	五九
第二節	技術的三種區別	六六
第六章	多幕劇與獨幕劇	七一
第一節	分幕論	七一
第二節	多幕劇	七五
第三節	獨幕劇	八二
第七章	劇本材料的搜集和選擇	八五
第一節	搜集和選擇的標準	八五
第二節	搜集和選擇的方法	八九
第三節	材料的範圍	九〇

第四節	材料應包含的要素	九三
第五節	材料應避免的幾種	九四
第六節	材料應取的幾種	九五
第八章	劇情的結構	九七
第一節	各式的結構	九七
第二節	結構的步驟	九九
第三節	支配劇動之五段三節	一一七
第九章	性格	一二二
第一節	人物性格描寫的討論	一二三
第二節	性格描寫的方法	一三二
第十章	對話	一四一
第一節	對話的職能	一四一
第二節	非對話的話之避免	一五五

第三節	對話的標準	一六〇
第四節	對話的鍛鍊	一六三
第十一章	寫劇時的基本條件	一六七
第一節	劇情之緊張	一六七
第二節	劇情之闡明	一七〇
第三節	動作之詳敘	一七一
第四節	旁涉法	一七四
第五節	引比法	一七五
第六節	詳明與簡短	一七六
第七節	統一和變化	一七七
第十二章	命名	一七九
第一節	命名的方法	一七九
第二節	點題的重要和方法	一八三

第十三章 置景…………… 一八七

第一節 過去的和現在的置景方法…………… 一八七

第二節 置景的範圍與限制…………… 一九〇

第三節 寫景的文字…………… 一九二

第十四章 作者的修養…………… 一九五

第一節 社會的活動…………… 一九五

第二節 讀物的注意…………… 一九七

第三節 不離劇場…………… 一九八

第四節 交接演員…………… 一九九

第一章 戲劇是什麼

第一節 戲劇不僅是文學

戲劇是與文學有密切關係的一件東西，因為關係的密切，所以在文壇上劇壇上對於戲劇與文學便引起了種種爭辯：

1. 戲劇即是文學，戲劇是文學的一部分；
2. 文學不過是戲劇成立的元素，真正的戲劇的直接價值上文學並不是必需的要素；
3. 戲劇不僅是文學。

我們研究戲劇，尤其是研究戲劇作法的時候，不能不先來解決這種糾紛。認清了題目，然後才可以把這個研究工作進行下去。我們究竟認第一個主張不錯呢，還是認第二個主張不錯呢，還是認第三個主張不錯呢？現在我們來分別討論：

1. 戲劇與文學 在討論戲劇與文學之先，必須先知道文學的定義。換句話說：即是先要解決什麼叫做文學，所謂文學是怎樣一般的概念。在世界上往往有好些人沒有什麼疑問似的使用文學這一個詞，但仔細考察起來，像「文學」這個詞的曖昧，怕再也沒有了。試取新模範大辭典查「文學」Literature 這個字來看，就有七個不同的意味。在這意味中有的說：「寫一切人間的心者；特別是向上、勇氣、正義，依了適宜、純潔、優雅的文體、藝術的權威等而賦以特色者；」有的是說：「關於某特殊的時代、國土、問題或學問的紀述；」也有單是「美文」Belles-Lettres的。此外用於離開今日我們所用文學這詞很遠的意味的，在這裏不必特別舉出。這是一個粗淺的例子，但我們於此可以看出文學這詞的曖昧。在這急於要認識文學本來面目的時候，是不容把文學這東西的概念放在曖昧之中的。所以我們對這麻煩的問題，「什麼叫做文學」不得不先考察一下。

文學的概念，為什麼這樣曖昧呢？關於這端，依了比較文學一書被認為文學研究所不可缺的一個權威的頗斯耐脫 Posner 曾舉出四個原因：第一，所謂文學這詞的出處不同；第二，由於輕視了文學這詞的歷史意義而生的；第三，文學製作的諸方法的微細的變遷；第四，文學製作的諸

目的微細的變遷。這四項便是使文學的概念愈加紛歧複雜的重要原因。

現在更看近世諸家對於文學的解釋的一端：美國著名辭書學者華舍斯德（Worcester, 1784—1865）說文學是『被保留在文字上的學問，知識及想像的結果。』著名英國文學史家勃魯克（S. Brooke, 1832）則說文學是『聰明的男女的思想，情感的記錄，用了要給與快感於讀者的方法按排着的。』法國批評家維納（Vinet, 1797—1847）說『文學是包括人向他人綜合地表現他自己的一切著作。』又，近代英國第一流批評家亞諾德（Mathew Arnold, 1822—1888）說『文學是一個廣大的詞，那是可解為用文字書寫或印刷在書籍上的一切東西。』上面所引的諸家解釋都可說非常廣汎。在這裏所引的亞諾德的見解也並不是就純粹的文學而言。

前面所舉過名字的頗斯納脫，也曾經有過下面所說的定義，這定義似乎要比上面列舉的諸家的定義妥當精密得多。他說——

『文學是包括散文或詩的一切著述，其目的與其在反省，寧在想像的結果，與其在教訓與實際的效果，寧在給快樂於最大多數的國民，並且是排斥特殊的知識而訴於一般的知識』

的。」

十九世紀初英國著名文學者台昆雪 (De Quincey, 1785—1859) 說文學是先有知識的文學，其次方有力的文學。前者的職能是教，後者的職能是動。這可以說和頗斯納脫上面的定義是相像的。又美國潑林斯登大學英文學教授亨德 (Theodore W. Hunt, 1844) 的文學，其原理及問題裏更給文學一個定義。他說：「文學是思想的文字的表现，通過了想像，感情和趣味，而在使一般人們對之容易理解並且惹起興味的那樣非專門的形式中的。」他的見解和以上諸說同時研究，他的概念要比頗斯納脫精確些。依了這個文學的概念，便成爲非常明確的了。亨德對於頗斯納脫的祇說想像，而不說情感，更明白的通過情感。所謂情感，在製作文學上或鑒賞文學上，確是最重大的要素。

將上面諸家所提出的文學的定義介紹明白以後，可以用「寫在紙上的動情的文字用以代表中樞思想或發抒觀感及概念而成爲可誦讀者」來總括上面諸家的對於文學的定義。

文學的定義既如上面所述，其次就要討論戲劇和文學的關係。戲劇雖然是要靠「舞台的再現」而成功的，但我們知道戲劇在舞台再現，必須要有所本的。這個本當然是指劇本說的。劇本

的最初的目的是演述故事。這故事的意義是非常顯明的。故事是一串爲因果律所聯結而向着預定的頂點進行的演述，每一件事實顯示一般想像中的人物在適宜的想像的裝置之下，扮演想像的動作。這便是文學的形式。自然的，這個定義對於敘事詩長短曲，長短篇小說，敘述藝術的一切其他的方式，以及對於戲劇，均爲適用。所以戲劇不僅和文學發生關係，簡直可以說：「是文學。」尤其是「動的文學。」但在「動」的一方面講，嚴格的使戲劇異於敘述一切其他的方式。特別應該注意戲劇並不是寫來讀的故事；戲劇決不應視爲文學的一部，比方像敘事詩，小說一樣。從戲場這觀點說，文學的反應祇是戲劇家藉以把他的故事更有效地傳達給觀衆的一種方法。偉大的希臘戲劇家需要雕刻與詩的理解；在近代劇場劇作家須表現畫家同文學家的想像。戲劇本應取決於視覺，而非聽覺。在近代的舞台，合宜的化裝的人物應現身於一個設計與描畫得極其周詳，光與影照耀得極其恰當的裝置之內，並需用音樂的藝術以補助其感動。因此，戲劇家不僅是只應賦有靜的文學的天才，並須對於繪畫的意像的描繪與雕刻之元素有明晰的見地，旋律與音樂的理解，與乎動作藝術之洞澈的知識。戲劇以動爲其功能，所以沒有其他文學的簡單。戲劇家應同時同地將許多種藝術的方法配合調和，所以不應集中的單獨的注意關於文

學的部份，和只就文學的領域去褒貶他。

戲劇不僅是文學，我們是要承認，而關於文學元素在戲劇上之基本重要亦不能否認的。在某一方面講，必須承認在劇壇上佔有崇高位置的劇本，在文學的領域裏也必有相當的位置。但其他差不多的合於文學的定義和類似戲劇最初的形式文學作品却不能佔據劇壇上的地位是可以斷定的。

如果在這裏還不能盡善盡美的證明戲劇不僅是文學的話，那末，不妨拿下面幾個例子來解釋一下。

2. 以默劇及電影為證 在所謂展覽場的戲院組織完成到極度的今日，綜合的藝術進而有默劇表演與銀幕的表演，文學元素在戲劇上之基本重要便減少了許多。戲劇有賴於視覺的力量而引起觀眾的反應，乃更有力量。這種力量的發生，無異於戲劇可離文學而獨立起來。晚近電影藝術之突進，尤其是在法國，已告訴我們許多名劇是可以用默劇表演和可再現於銀幕，雖完全不用對話對於理解上是沒有什麼重大的損失的。薩都 Sartor 早已不是一個文學家，但他依然是一個有技巧的劇作家。哈孟列德沈默的詩歌的傑作，如其把他再現於銀幕，依然還是一

個良好的劇本。自然無疑的，沒有了文學元素，興味減了不少，但他的戲劇的主要興味，仍因他的單賴視覺的勢力而依然保存。

自有聲電影告成，雖然有不少的觀衆去恭維他，但是攻擊他的也不在少數。他們反對的理由並不建築在不諳英語，或不懂樂曲方面，最強大的是擾亂了觀衆的視神經而失去了靜的美。這種反對的高調，如果出之於外行的只是欣賞者倒也罷了，如卓別麟等從事電影事業者也有同樣的主張，這就可以認識戲劇最好示於視覺的重要。在德國，不論科學、藝術，都跑在人家的前頭，他們對於電影也有非常的進步。他們有兩張富於表演的影片到過中國，這兩張影片有一張名字我記不清了，另一張似乎是「最後之笑」The Last Laugh。全劇到底祇有一張字幕，可是他們的結構並不因此失敗。愛密爾堅甯 Emil Jannings 也以此得名。

默劇在任何時代，都被認為戲劇超化的藝術，在全劇裏祇是動作而沒有語言，却能牢牢地把握着觀衆的注意，甚至這劇的表演時間延長到四五十分鐘，劇的力量仍然不會消失。單靠劇的結構而由動作去拿住觀衆的精神，憑藉視覺的媒介在舞台上獲得成功，完全不依賴說話，並沒有違背編劇的藝術。文學而不用修辭學來潤色的作品，也可以稱為文學之一種的。而且成功戲

劇的一個非常好的劇本，常比許多對話含有至高的哲理的認為文學一大傑作的劇本要更為優越。總之，現代的舞台是最新的鏡框式的舞台，戲劇便是一幅動的繪畫，繪畫表示情感，只有合於美的條件的動作和姿勢 *Manner* 而已。

3. 以能讀不能演的戲劇 *Close-drama* 為證 我們常說劇本有「書齋劇本」和「舞台劇本」兩種，書齋劇本是讀的劇本，舞台劇本是演的劇本。許多文學家雖能用劇本形式上最終方式的對話來寫出類似劇本的東西，推敲之下也會發生無窮盡的興趣，而尊為傑構，但因為他不合於舞台的條件，不能表演，這種工作便是失敗的工作，是不是我們所需要的。看遠一點，阿斯洛士 *Aeschylus* 在希臘文藝全盛時代，他的作品頗著盛名，可是在劇裏的建築物之外形體積與其用具之設備都完全不同的近代，便失了表演的功能。在他的時代，他的作品並不是也當作詩歌來讀，而常時在舞台上扮演的，因此欲適當地欣賞他的戲劇的而非文學的手腕，我們必須虛構他當日的劇場的情境。他的劇本，雖然始初計劃成戲劇，後來一代一代的流傳，遂轉變而接近於詩歌，在批評觀念之轉變裏，祇有藉他的對話之文學的價值，才能保持阿斯洛士於不朽，換句話講，他的作品所以叫我們紀念的只有在紙上保留這件事。並且我們可以定出一句

格言，便是雖然有技巧的劇作家無須把他的劇本寫成如何偉大去博他的時代的稱譽，假使他想為後世所不忘，他應當從事文學的修養，但其他最要的功能還是能在不拘那一時代的舞台可以再現。

大凡研究戲劇的人應該明白觀衆是不能聽出一篇劇的對話寫得好壞的，否則，這樣的批評的鑑別，除觀衆的學問要相等外，還須要聽覺特別的伶俐。日本武者小路實篤的桃花源在舞台再現，往往叫觀衆看不懂為止，而拿原本來咀嚼反覺得他處處含有詩的價值。這可見文學的風格對於觀衆是無用的。一般的觀衆每為在舞台上說話的情緒所感動，很少會注意意義所寄托的字句的組織，和字句裏所包含的費想的哲理。在舞台上，內容較之對話的文學風格和包含的費想的哲理更要注意。假使我們一定要說戲劇是文學，那末，我們應斷定戲劇文學是尤其的情感，或是動的文學，而不是十分需要僅是理智的文學。莎士比亞和易卜生的劇本是戲劇就是沒有違背這個戲劇文學的原則的原故。

Closet-Drama 的價值只評量在文學上的，他不能拿到舞台上估計，而我們所需要的戲劇則不盡然。這也是戲劇不僅是文學的一個證據。

4. 以幕表劇爲證 中國現在寄生在遊戲場裏我們認爲須革他的命的文明戲，是沒有寫就的劇本的。他們的表現的技術無論怎樣不正確，但他們的戲同樣地能使人感動與起是不能否認的。沒有劇本文學的戲劇而能使人感動和興起，當然是舞台工作的作用。所以要說明戲劇不僅是文學，這個幕表劇也可以作爲證據。而且這幕表劇也不是我們中國發明的，在舞台史上也有過一個先例。那時候演員習慣在觀衆面前相機說話。這就是 *Commedia Dell'arte* 時期，整個十六世紀盛行於意大利。

所謂幕表劇是只有一個劇本的綱領，一部分是描寫的，一部分是註解的，張貼在舞台後邊。這個排演動作說明表有一個專門名詞，叫做幕表 *Scenario*。演員在未登台前，先把這個幕表看清楚，然後在台上排演時隨着他們的意思說話。因之一種劇本每晚有一種新說白，而戲劇也有本來的與新鮮的兩種。如其一個演員有一句巧妙的說白，自然，他便記住留待再用；從這個方法一齣喜劇的對話，大抵必漸漸變成固定的和可以寫在紙上。這就是我們中國的文明戲子所足以自豪的口頭劇本了。

Commedia Dell'arte 時雖不過是一個極端的例子，而於此也足以證明戲劇家的工作問題

在於結構而不是寫作。他的主要的事務是構做一件故事，在許多變換的景象中，表現於觀眾的眼前。從這意義裏便可以看出文學的對話在戲劇裏固屬重要，然而幕表比之對話更爲重要。單從一個完全的幕表，不寫一句對話，我們也可以看出這劇的好壞，所以許多現代劇作家，或竟說是我們對於編劇的第一步手續，都是很安詳的先來計劃幕表的。（這節細論詳後）幕表在戲劇上佔有重要的位置，而戲劇又可以僅靠幕表去表演，並且表演的戲劇也能於某種可能性內告大成功，也是戲劇不僅是文學的一個證據。

第二節 戲劇是安排表演的怪物

1. 戲劇的定義 有了默劇、電影、Closet-drama、幕表劇證明了戲劇不僅是文學之後，戲劇的定義便可以決定了。戲劇的定義是怎樣的呢？戲劇是安排由演員在舞台上當着觀眾去表演的一個故事 *A play is a story devised to be presented by actors on a stage before an audience.* 我們在這個簡單的解釋上可以賅括了一切戲劇的原理，而從這個基本原理出發，可以演繹出戲劇哲學批評的全部。Story 包含着濃厚的與其他文學作品的文學意味，而「安排表演」便

使這個東西異於一切敘述的方式。並且證實了戲劇是安排去「表演」而不是「誦讀」這句話的意義。研究已往的偉大劇本，唯一可能的方法便是讀他們的對話的記載，這種不得已的辦法，做成了只為偉大的劇本本來就是拿來讀的作品的學理上的謬誤見解。然而，那些現在我們可以從紙上誦讀的劇本，正是他們當時企圖在舞台上排演的實在的讀一個劇本需要一種非常特殊而困難的視覺想像的訓練。不單必須能了解對話，並且須將動作的狀態，在我們的眼前，再構成一個活的想像的動作。這便是許多劇場經理和舞台指導者不能不從誦讀一個新劇的草稿，去確鑿地判斷他的價值的理由。

真正認識戲劇藝術的戲劇家，他必能預先知道舞台再現比誦讀時更有力量的經驗，因為有許多戲劇的偉大並不在誦讀時得到的好處。莎士比亞的理亞王 King Lear 或許是一篇比之阿綏羅 Othello 更為高超的詩，但我們拿兩個劇在舞台排演的結果看來，這理亞王便要減色了。真正偉大的戲劇家都真切地感到這一個要點，而且這件事實足以證明莎士比亞和莫里哀那樣的作家為什麼並不注意要把他們的劇本印行的緣故。這些偉大的劇作家都要求在劇場裏看他們的作品，而不是紙上誦讀。莎士比亞在他生的時候，他曾對於他的短詩和敘事詩的出

版煞費經營，而對於他的劇本，却是隨演隨棄，從不把他刊行，好好的保存起來。現在他所遺留給我們的，不是速寫記下來而印成的底本，便是從提示人手裏偷抄下來而私自給他印的。他從不肯親自整理，細心校改，好好的付印。他遺囑裏也不提劇本這件事。有兩個會賺錢的演員在他死後七年把已經在劇場演過的幾個流行的劇本印了出來，以博微利。薩都，像法國許多戲劇家一樣，在初刊行本劇本時對於刊行他的傑作，曾加極小心的選擇。這班戲劇家的劇本差不多都是先在舞台上排演，然後才去付印。爲什麼有些偉大的戲劇家會有這樣的偏見呢？爲了說明這個原因，我們必須記得這些優越的戲劇家大都常是劇場人 *Men of theatre* 而不是文人 *Men of letters*，因此，自然的更加熱望在同時代的觀眾 *Audience* 面前得到眼前的成功，而大願望從讀者的子孫裏獲得身後的榮譽。莎士比亞與莫里哀本身就是演員和舞台經理，他們的劇本都是爲劇場的顧客而計劃的。就是易卜生，把常被人視爲文學戲劇家的模範人物，他初時的訓練，大都是從劇場的職業中得來，而完全不是從文人的職業中所得到的。坪內羅與菲列蒲斯都是以當演員爲他們劇場事業的起頭的。從反面來講，專爲閱讀而創作的文人永不會成功。戲劇家英國十九世紀有許多文人如拜倫雪萊等也嘗試作戲劇，而批評的結果，我們都歸納到

Close-Drama 裏去，這原因，就是他們太遠離了舞台的緣故。

2. 戲劇離不了舞台的環境。戲劇既是安排由演員在舞台上當着觀衆去表演的一個故事，所以戲劇是離不了舞台的環境的。與其說戲劇是文學工作來構造成功的，不如說戲劇是舞台工作構造成功的。在我們討論上邊那個戲劇的定義裏「在舞台上，當着觀衆，由演員表演」那三句話的意義，便可以限制劇作家工作的三種力量。

第一，從「戲劇家爲演員的排演，而計劃故事」這件事實看來，他須受兩方面的限制，一是他可以創造的人物之種類，一是他用以描寫人物的方法。在實生活中，我們遇見的人物有兩種，那兩種人物我們名之爲動的人物和靜的人物。但演員現身在舞台上時，他必須動作；因此，戲劇家不得不限制着去注意動的人物，在他的創作範圍中，靜的人物要完全拋開。一切動的人物之主要特性在他們的意志元素較強，因而戲劇的人物，必須是有活潑與堅強意志的人。當這樣的八並列在一起時，必然的會有競爭的願望的鬥爭；從這事實看來，我們可以用邏輯的推斷得到一個結論，便是戲劇最好不過的題材是對照的人類意志間之鬥爭。我們更可以從大多數的觀衆之自然的要求，演繹出同一的結論。現在我們最足注意的便是一切偉大的劇本必定都是安排

和表現這種唯一而必然的題材——人類意志的鬥爭。演員以情感來表演，比之枯燥的邏輯與冷落的理性，常更爲有效；因此戲劇選擇他的典型重要人物，其動作必須爲情感而非理智所激發。例如阿里士多德，如其在舞台上忠實地扮演出來，必致成爲一個完全沒有趣味的人物。誰會想把達爾文做戲劇的主人？Othello 完全不是一個有理性的人物，從頭到底他的理智都是紛亂到極點的，但他的情感是他的動作的力量，所以他是戲劇人物之典型。

因爲戲劇家是爲演員而編劇，他的描寫人物之方法，比之小說家受制更嚴，這受制便是指舞台環境而言。舞台除舞台切身工作的限制外還有劇場空氣的限制。好的劇本所謂以文學爲出發點的對話的力量也能把握住觀衆的注意力，但尤其需要的却是舞台工作。戲劇是離不了舞台環境的。劇本裏所選定的不是理智而是情感的典型人物，並且須要演員於適合的舞台中表現出來，這是對於戲劇實際的答語。

現在討論第二點。我們必須知道戲劇家的工作是受「計劃劇本必須適合當時的劇場」這限制，尤其是「當時的」三字，如今加以證明。劇場建築與舞台藝術間常有一個基本的與必然的關係。任何良好的劇本必適合當時良好劇場之物質環境。以近代舞台慘淡經營的裝置去排

演這些古代名家的作品，能否多得點效果，固屬疑問，但反過來說如其把易卜生或坪內羅的近代劇，以 Elizabethan 時代的風度或是在 Orange 那完全沒有佈景的羅馬劇場裏去扮演，那必定會失掉四分之三的效果。因為不論那一個時代，劇本之外形體積與設備替劇作家決定他的劇本之方式與結構，那末，我們從援引那時代劇場的物質狀況，可以解釋戲劇任何時期之相沿的程式。為說明起見，我們簡略地研究偉大的希臘悲劇家的藝術，因受雅典舞台之性質的影響而生的那幾種顯著的方法。Dionysus 的劇場是在山坡築成的一個龐大的怪物；因為劇場太大，戲劇家只得沿取因襲的材料——全體民衆所習知的故事，這些民衆包含貧民與少數有教育的人，他們的座位離開演員極遠。因為許多觀衆高臨劇場而且距離得太遠，那些演員，為了免除在觀衆的眼裏顯得太矮，不得不踏着木橈走路。這樣裝扮的演員，不能夠動得太急，或是扮演一種凶暴的行爲。有了這種實際上的限制，所以希臘悲劇需要有節度與莊嚴的動作，而必須拋棄與其他兇暴的行爲，祇由使者回報便算。在這樣大的劇場裏，面部表情自然是看不到，因此演員必須戴面具，以程式化的方法表示人物在扮演時的心情。這個限制迫着演員完全靠着他的聲音去獲得效果，所以希臘悲劇比之後來戲劇一切其他的型式，更需要抒情的成分。

舞台面和劇場建築的轉變到了今日，一切已往的偉大的劇作家的劇本所以必須要整理到合於舞台環境才可上演。否則，除供誦讀之外，簡直沒有第二個辦法。莎士比亞的戲劇在近代舞台裝置裏去排演，所以必須經過刪改或併幕的手續。自然像英國某導演排他的 *Hamlet* 太不忠實的用特裝來扮演是例外的。這也足以證明戲劇與舞台的關係。

其次研究第三點。我們知道戲劇的主要性質，受「必須預定在觀衆面前表演」這事實的影響，至爲重大。戲劇家必須倚賴大多數的觀衆，所以劇場觀衆的心理，不可不加以研究。觀衆是與戲劇有關的一個當事人，並且與演員合作，才能成功表演。一個新劇，在空屋裏舉行最後的 *Dre-rehearsal*，我們決不能說他到底有沒有完滿的效果。所以在美國，許多新劇本都在路旁試演，使演員常有當衆實習的機會，在這個作品當本土的觀衆之前，去決定有沒有在都會表演的價值。因爲戲劇是爲觀衆而設的，到底不能取決於個人。

3. 不安排表演非綜合的藝術 戲劇是綜合的藝術 *Collective arts*，是拿靜態的藝術和動態的藝術綜合起來的藝術。無論是文學的、劇場的，都和他發生了關係。只在誦讀的劇本他的內容僅僅含有文學的一部份，並沒有劇場藝術包括在裏面。關於劇場或舞台他們所包括的藝術

是擁有很大的範圍的，沒有如文學的狹小。所以劇作家在設計這個劇本的時候，必須把通盤的藝術細細地考查過，不使劇本上舞台時有某種困難。劇作家的腦子裏擁有一個劇場的模式而寫出合於這模式的劇本來，這種劇本在舞台上演，決不會發生困難。所以能演的劇本我們必須為試驗是否合於舞台環境起見而加以排演。戲劇是安排表演，在上面幾節文字裏已經透澈的說明，因此，我們認定戲劇既是安排表演，如果可以表演必須使舞台上有一個活的劇本。舞台表演的結果是足以判斷劇本的命運的。最顯明的是可以證明書齋劇本與舞台劇本的區別。書齋劇本自然是非綜合藝術的藝術作品。

第三節 戲劇與人生

戲劇的定義除掉上面所說是由演員在舞台上當着觀眾表演的一個故事外，又可以把這定義擴充了範圍為「戲劇表演個人意志間的鬥爭，由演員在舞台上當着觀眾，以情感的而非理智的力量，及客觀動作表演的。」這一段話明白地告訴我們戲劇和人生怎樣發生關係。時代的前展，人生起了變化，於是戲劇也發生了變化。而且戲劇常是跑在社會前面的。戲劇是指導人生，

批評人生，娛樂人生，美化人生，創造人生和表現人生。從這點裏加以觀察，可以知道戲劇的偉大。而偉大的戲劇對於人生常常是這樣牽涉着的。詩是貴族的遊戲，小說是閒暇時的讀物，戲劇是民衆的必需品，這種說話現在已有許多人承認了。所謂民衆藝術，不外是屬於民衆的，由民衆所創造的，爲民衆而創造的三種解釋。我們知道戲劇在最初本來是民衆所共有的，並不是貴族的，因爲所表現的無非是直接於民衆的生活，換言之，戲劇所選的材料是取之於民衆的。由民衆所創造的戲劇後來才落到貴族手裏。（見拙作民衆的戲劇）

戲劇在普通的眼光看來，只是一個娛樂的機關，殊不知爲了接近觀衆的緣故，於文化和教化發生了關係。戲劇所負的使命是很重要的。他能表現時代精神和民族思想。我們從歷史上證明出來，古代的戲劇是人與命運的鬥爭，中古時代的浪漫派戲劇是人與人的鬥爭，近代的寫實派戲劇或自然派戲劇是人與環境鬥爭的戲劇。同時戲劇特別含有民族色彩在裏面。有所謂世界四大悲劇者有兩個劇本是描寫被壓迫民族的，就是祖國和熱血。還有表現一民族精神或民族文化的是夏芝 Yeats 唐綏納卿 Dunsany 等的劇本都是，這裏不必列舉了。總之，某一個時代的戲劇，我們可以說是某一時代文化的中心生命，或是某一時代文明最高的象徵，或是某一時

代民族的呼聲和民族的特性。

我們爲了要說明戲劇與人生的關係，不妨去看一看戲劇關於時代變遷上的真面目。

1. 所謂神權時代的戲劇 人類因爲有了推理力和恐怖心於是他把主宰他的命運的東西置於虛空中。一般神道設教者便利用了這個弱點而創立了各式不同的約束人心的宗教以補政治之所不及。藝術是從人們的生活裏直接滾出來的。因此，其站立的基礎也建築在宗教上面。歌舞是戲劇的前身，當時的歌舞是獻神媚神用的。亞里士多德以爲悲劇是起於迭齊浪杜，當酒神狄奧尼索斯的祭日，市民假妝爲撒底羅，歌舞以娛神，一轉而爲歌隊，再轉而爲戲劇。所以那時候的戲劇完全以神權的偉大來支配戲劇的精神全部。這個原因不外神權既支配在人類的心理中，戲劇與人生又發生密接的關係，所以也免不了爲神權所支配。

最初的古典劇的題材既取於宗教而所表演的所在地又多限於教堂，於是所集中的觀衆也就以教民爲最佔多數。次之，就是尙未入教將要受同化的非教民。在這個時候，一般劇作家在編製劇本時，腦子裏沒有什麼，只有「神權」這個東西，神權是主宰一切，神權能致人們的死命，神權能洗刷人們的污濁，神權能再生人們的人格，神權能產生萬有和消滅萬有，同時人們是戰

不過神的威權，非但在戲劇中指點人們不許戰，而且連這種念頭也不許有的。這種戲劇是要叫人們自然而然的認做宗教的兒子，叫他們麻醉在宗教裏，屈服在神壇前，不能發展自己的思想，和有所規外的動作，不但人們的身體是神的，而且連靈魂也是神的。

這種神權萬能的戲劇在世界上繼續發展生長，所以當時人生的真面目也就改變了。

2. 所謂貴族中心的戲劇 戲劇的組織到充分完備之後，戲劇與人生的關係也改變了。那個時候，人類思想的進步，智識的開通，對於戲劇的題材有些不滿意起來，設法叫題材的範圍廣了些。但這時候的戲劇已落入貴族手裏。這個落入貴族手裏的情形也和中國的北劇由野生的進而為內廷供奉一樣。所採用的劇本的故事也大致相同。他們劇本裏所描寫的不外過去的英雄，先人的成功，貴族的偉大，宮廷的事故等等。這種戲劇取媚於貴族的程度和取媚於神是在一條水平線上的。戲劇的材料既以貴族生活為止，所以可以說是和民衆不發生關係。這種戲劇的壽命直延到十七世紀末十八世紀之初。

3. 所謂中等社會中心的戲劇 中等社會中心的戲劇就是 *Bourgeois* 的戲劇，是資產階級的戲劇。貴族中心的戲劇是主張道德教化的，意思是想拿個人的道德推行到全世界叫他們為

人生的標準，思想的謬誤和範圍的狹窄，簡直和神權時代的戲劇相伯仲。所以社會不斷地進步，戲劇也受了影響。人類的思想動搖之後，文壇或劇壇也顯然有了異彩。戲劇的題材解放了，範圍從貴族放大到全社會，世界出了好幾位社會戲劇家，專門來討論社會問題。但這時的戲劇家仍置身於縉紳之列而來看社會問題的，因此他們描寫的也偏於他們所見到的爲止。換言之，他們此時只認識了中等社會而還未澈底。

4. 所謂平民中心的戲劇 和文藝復興發現了「人」的存在一樣，世界經過十八世紀中葉的工業革命而發現了民衆的存在。從此民衆在黑暗中掙扎的悲慘的革命的陰影，生活重擔壓榨下的哀痛的呼號，以及被剝削的狀態中不平等的呻吟與叫喊，會有機會呈露到世界的上面。民主政體的發展，使稍具人類情感和同情心的人們，逐漸地澈底地認識了民衆而知道有解放之必要。所謂平民自然有一個對象叫做貴族，或中等社會，於是一般學者以爲平民兩字有了對象容易發生誤會而引起階級仇視，遂歸納到民衆這名詞裏。民衆運動，便是民衆解放運動。有了民衆運動便有了民衆戲劇運動。凡這一類的戲劇初期不過是代民衆說話而已，所選擇的題材不外——

民衆疾苦的描寫，

生活的不自由，

法律的不平等，

教育的不普及。

這一類的題材大別之爲兩種：就是物質生活和精神生活。世界上有一部分人類在物質或精神生活上有缺點當然要設法救濟，這時代的戲劇所負的使命便是代表物質或精神生活不滿足的喊聲。俄國的托爾斯泰，英國的高斯華綏等的戲劇，都是含有多量的革命的和與民衆表示同情的精神的。

依着戲劇的歷史的轉變，有上述的四大重要時期，所以我們可以斷定戲劇是和人生發生關係。人生是要動的，我們的藝術也是動的，一切民族國家都是要動的，我們要動便不可不注意民衆的動，因爲民衆的動是一切動的原動力。

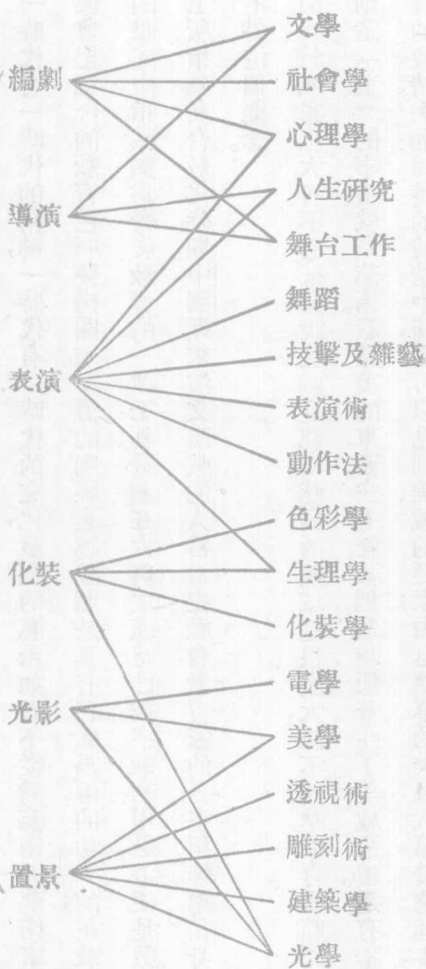
第四節 戲劇與一切藝術



第五節 戲劇與一切學科

第六節 戲劇的價值

戲劇之內容及其所牽涉之各方面



1. 教育作用 搜集各家關於這教育名詞的解釋，而整理出一個概括的教育定義來在事實上是很难的。主張分教育的性質為意的、智的、情的三大類者可是也沒有把教育的目的具體

說明人爲什麼要受教育？簡單的回答當然是爲謀生活。這便是說教育的最終目的不過是爲人類謀生存的工具。這種說法不免小視了教育的功能；但世界人類的實際的確是如此。我們不願在這裏作好高騫遠的辯論，要求教育功能比較趨於實際起見，姑且把這目的作爲我們討論戲劇在教育作用上的出發點。教育是人類謀生存的工具，授以這工具的人叫做教授，教授即含有「指導者」的意思的。

一時代有一時代的精神，一時代有一時代的文化，戲劇的藝術如果不從爲藝術而藝術來講，他便會把包含的教育色彩發揚開來。在舊的腦經裏認戲劇是具有移風易俗的功能的；在教育家的眼光中指戲劇爲發展教育的一種工具。戲劇在古典主義時已被宗教利用過，這便是戲劇史上所指爲高台教化時期。中國近來演文明戲的人常常把社會教育家的金字招牌擯在身上，也不外這個觀念。

同時，戲劇家也大可不必抵賴，說戲劇是藝術，藝術的領域是很廣大，決不能拿教育來範圍他。凡創造「美」的事情，就是藝術。看見美的東西，或美既被創造時便發生了美感快感。還有稱爲社會的感情，例如：同情的感情中間，也可以見到美感的要素；由這簡單的美感，次第發達進步，便

培育成含有多量的客觀的要素的美感，就生出教育的作用來。戲劇是動的情感的文學由綜合的藝術表演他的美的素質，所以戲劇是含有教育的東西，戲劇便成爲被教育所利用者。

2. 娛樂作用 戲劇的教育作用既如上述，其次便是娛樂的作用。我們要瞭解娛樂 Joy 的意義，不可不看羅曼羅蘭對於娛樂兩個字的意義。羅蘭解說這兩個字的意義就是要使得辛苦了一天的人們得到道德上與體力上的休養。自然一切的遊戲都是包括在娛樂範圍之內的，不過戲劇佔有藝術最高的地位，以自身包含的美的質素的豐富，所謂「養神儲力」也特別偉大些。我們要提倡的娛樂並不是資產階級的引起肉感和誘進墮落的娛樂，在這裏自然不可不加以聲明。退一步講，娛樂的戲劇是要爲觀衆解除憂愁和煩悶的戲劇，更不是博得一時的慾的快感而引起最後痛苦的娛樂。一切的戲劇在原始時期中本已被人作爲娛樂作用，所以直到現代一般人還是沒有改變他們的觀念。

3. 宣傳作用 戲劇所負的使命本來不在教育作用，娛樂作用上面，所以戲劇的使命也不在於宣傳。但戲劇在歷史上往往與宣傳發生關係。像歐洲中世紀之基督受難劇之宣傳宗教，又如 *Nathan der Weises* 的宣傳思想，就是一個先例。近代英國的劇作家蕭伯納更說明戲院是宣傳

主義的地方。不差，戲劇是可以作用在宣傳上的。俄國自十月革命以後，對於戲劇專家特別加以保護，一時的戲劇工作，大半放在宣傳上面。在我們中國也有過這個時代，便是清朝末年一般革命志士所演鼓吹革命的戲劇，因此直到現在還有人說辛亥革命成功之速和戲劇也有關係。至左翼作家拿來宣傳階級鬥爭當然是一樣的目的。

4. 藝術發展 由藝術自己的力量去顯出戲劇的偉大功能，這就是藝術發展。主張藝術獨立論者指所謂藝術家是處於超然的地位。他的立場純粹是個人的，他不需要好聽的名義來標榜自己，他只認得藝術是他的生命。他不歡迎人家恭維，也不會求人家對他表示同情。他不斷地憑他的想像創造新的，或許發表或許不發表。他對於戲劇亦然，否認戲劇的教育作用，娛樂作用，宣傳作用。自然戲劇是有獨立的可能性，不能讓他們來支解的。所以在這等論理上戲劇顯然分開了三條路：一條是教育的戲劇，一條是營業的戲劇，一條是藝術的戲劇。教育的戲劇包括宣傳的指導的意味，營業的戲劇便是完全看重娛樂的。前者在教化上衡量他的價值，後者只求觀眾能引起快感而已。其實戲劇的精神不僅在這兩種上頭。

退一步來講，戲劇表演的藝術沒有充分的完備時，只要在教育和娛樂的意味上有價值時，戲

劇還是不能顯現功能的。換句話說：在教育或娛樂上有價值，這價值仍然要靠藝術來表達出來；反之，沒有藝術的素養的劇團對於充滿着豐富的教育或娛樂的劇本表演，結果終逃不了失敗。何況劇本的結構根本是藝術。

爲藝術而藝術的戲劇，是要藝術的精神之淨化。藝術要超時代性，所以藝術不受什麼時代的牽制，工作只求其美，其他可以不問。一個劇本只要有藝術，合於舞台的美的裝置之條件之內，便可以放上去再現。今天表演的劇本是恭維某某主義，明天也可以演與頭一晚的主義相反的戲劇。努力藝術的發展，使藝術長成到頂點，用藝術來美化人生。

第二章 戲劇的種類及其性質

第一節 悲劇 Tragedy

1. 悲劇之產生 歐洲的文化，多發源於希臘，戲劇也是其一。當紀元前六百年，希臘一詩人名 Arion 的，創製了一種歌調，名『狄條倫波斯』Dithyrambus，用以祭祀酒神。這歌調由衆人合唱，復用管類樂器相和。歌唱的人要喬裝改扮，繞行於酒神神案的旁邊。紀元前五百三十六年，復有一希臘人，名 Thespis 的，在這種歌調中加入了獨唱。本來只是詩歌和音樂結合的東西，因歌唱人的喬扮，乃有濃厚的戲劇的性質，現在加了獨唱，於是把這首歌一變而為希臘悲劇 Tragedy 的鼻祖。

三月裏，他們舉行狄奧尼沙士祭祀時，歌舞隊繞着祭壇跳舞。這種歌舞儀式的目的，無非要表現古代英雄的偉大和他們生活的背景，所以戲劇的題材也有了嚴格的規定。題材不拘是玄想

的、或道德的、或當時生活的批評，必須不失原來的目的，就是要含有快樂和教訓的性質，以表現那過去的英雄的生活。

稍晚，有希臘人名 Phrynichos 的，更將此種悲劇超出宗教範圍之外，而用以演唱人事。他曾經編過一個戲，描寫波斯人占領希臘 Milet 的情形，當時的觀衆無不爲之下淚。但他到底爲了這個劇本受了政府的處罰。在政府的意思，不外說他不應該描寫祖國降辱的情形，有傷國家的尊嚴。後來他又作了一劇，備述波斯於戰役之後，如何連遭不幸，以快人心，政府才寬免了他。從這種史實上，我們可以完全看出當時的戲劇的體例。

從紀元前五百年到四百年，爲希臘悲劇全盛時期，全國詩人羣集雅典比賽，凡參與這種比賽的詩人，每人必須編有三種悲劇。據歷史所可考見的，當時希臘著名詩人 Aeschylus 的爲人，敬神極其誠篤，所以他所創製的戲劇的思想和觀念，都非常雄壯宏偉；繼起的有 莎福克萊斯 So-phocles，是用心深沈的劇作家。他所有的著作，均富有靜寂的旨趣。最後，爲 歐利比德斯 Euripides。古代希臘詩人中，這三個人同被稱爲希臘三大劇作家。

2. 悲劇的性質 悲劇是戰敗者的紀錄，是要在感動人、教訓人之外，更帶一種刺激性。凡是文

學，如記述故事的，總逃不了鬥爭的，於戲劇更爲顯著。人生本來是一個戰鬥場，戰鬥場裏的戰鬥員有贏的，自然也有失敗的。一切描寫人生的戲劇，所以無非描寫鬥爭的結果。勃柳痕典哀 *Blanchetier* 說得好：「沒有鬥爭，沒有戲劇 *No struggle no drama*。」悲劇的鬥爭的內容，大約分爲三類：

一種是人的意志和命運戰，

一種是人的意志爲要戰勝命運而戰，

還有一種是意志和境遇之戰。

既是悲劇，必然戰敗，所以悲劇的結果總是悲慘的，傷心的，決不能大團圓，也不能大快人心。

人的意志和命運戰，戰而失敗，叫做命運悲劇。

人的意志爲要戰勝命運而戰，戰而失敗，叫做性格悲劇。

意志和境遇戰，戰而失敗，叫做境遇悲劇。

我們知道悲劇是最容易引起同情的藝術。悲劇的觀衆，對於主人翁的不幸，常表深切的同情；又是憐憫，又是恐懼，憐憫的是劇中人的遭遇，恐懼的是自己倘若也是這樣結果，將何以堪。這種

情緒，當然是極其高尚。世界的和平與安慰都是這樣產生，所以說悲劇能使精神淨化，對於人生最爲有力。Whitman 說：『文學須能幫助人類生長，纔算偉大。』由此可說悲劇在戲劇文學上是最有價值的了。

悲劇全部的性質，在引起觀衆的反應而與之同情，自始至終，冷靜莊嚴，同時更從冷靜中噴出不可迫近的熱燄。所以悲劇又叫做莊劇。

3. 古代悲劇近代悲劇及現代悲劇 古代悲劇和近代悲劇現代悲劇，不但在技巧的方法上大不相同，而且在他所含的性質和題材上也大相懸隔。古代悲劇和近代悲劇現代悲劇的結局固然同樣是不圓滿的，但古代悲劇爲希臘傳統的習慣所限制，在收場的後面，往往是黑暗而沒有一線光明的希望，好像漫漫長夜，沒有曙光重見之期。近代悲劇的寫法，雖然結果一樣不圓滿，但從不絕望，却有一線光明，隱隱照着將來。像莎士比亞的 Hamlet，哈孟列德王子雖然一死，却暗示國家由此而平定，又如 Romeo and Juliet，雖然一對情人雙雙畢命，究竟積不相能的兩家，由此和好了。這是顯見的例子。現代悲劇亦同樣有這個暗示，而促醒人們抱犧牲的精神以爭求光明的途徑。

其次是關於題材的解放。我們知道從前的悲劇是命運悲劇，便是莎士比亞的悲劇也還在這一個範圍之內的。但莎士對於題材却和希臘悲劇不同了。莎士戲劇所選的題材可以說是毫無成見的。他很自由地隨他自己的愛好去選擇種種材料；非但不受宗教的約束，一切限制也是被他拒絕了。過去的神聖的傳說，他也置之不問。他的天才不爲善和惡所支配，所利用。他任意製造各個生命，寫出憤慨，豪俠和失望來，而希臘的戲劇家所給予的，却只有一種解釋——這種解釋不但是作者個人的，同時也須是國家的遺傳和信仰的表現。

在這意義中，戲劇是國家的表現，也可以看出希臘戲劇和法國古典戲劇的不同點。古代法國的戲劇在形式上雖然是模仿古人，但牠所灌輸的精神却非希臘人的古代精神。在那些法國古典劇裏，誠然也可以找到關於帝王和英雄的幸福，敘述，但那些人物的情感中與宗教的信仰，道德的概念是漠不相關的；所表現的只是一種理想，除了鼓勵宮廷貴族之外，什麼影響也不會發生。

在本節第二段悲劇的性質裏會說戲劇有命運悲劇，性格悲劇，和境遇悲劇；從時代的劃分上可以看出古代悲劇和近代悲劇的特異處。關於古代悲劇和近代悲劇有這樣一個解說，便是「

古代悲劇的動機自其外，近代悲劇的動機自其內。前者人的意志和命運戰，後者是意志爲要勝過命運而戰，所以近代悲劇叫做性格悲劇，古代悲劇叫做命運悲劇。命運是有無限的威權，絕不可抗的力量，脆弱的人生當之無不失敗，所以命運悲劇總是失望。但人生未必全受命運的支配，堅強的意志定可勝天，於是性格悲劇。但是到了現代，這主張又不同了。我們知道現代悲劇的描繪，都是從意志和社會環境的鬥爭作發出點的，所以這種劇叫做境遇悲劇。因爲文明進化，人類征服自然的力量越發大了，可是社會因襲的力量也隨着歷史的年月而倍增，我們竭力改善我們的環境，尙不能得到自由的生存，於是悲劇便開場了。在現代人類意志和環境鬥爭裏，可以看出現代劇重心之所在。我們決不能離開社會，社會是要我們來造成的，所以打破從前的因襲的社會是分內之事，而另外再去建設一個自由的社會，自然也是我們的責任。我們如果是碌碌無用之人，或意志不堅強的人，偶然和環境發生衝突，我們便成爲一個失敗者，這失敗，就是悲劇。反之，世界上的人都是山林隱逸者，或存出世之想者，就永遠不會有悲劇發生。

人類意志和社會環境鬥爭，就是指人類意志的向上和發展，所以他們的陸續衝突，雖然演成不少的悲劇，其結果却是一個很好的教訓，就是境遇悲劇正是人類向上的紀錄，正是人類幸福

自由半路上應有的過程。倘若幸福和自由好像拾芥一般的容易，我們何必要出死力去爭，這爭得的東西還有什麼價值呢？而且老天是非常吝嗇的，決不肯輕易與人以幸福，十分的努力，所得結果不過一分。減一分努力，便增了十分的痛苦。怪不得人人都要怨恨命運的不濟。但唯其如此，才越顯得是人生的，要表示人生的意味和價值，就看你能擔得起多少的悲哀。境遇悲劇正是描寫我們的陣容，不僅是寄託深遠，而且切近生活。我們應該整頓我們的陣容，完備我們的工具，抱着大無畏的精神，吶喊着一步步奔向前去，直到完成我們的使命為止，犧牲是必然的，不要拿畏懼來毀滅自己的意志。

第二節 喜劇 Comedy

1. 喜劇的產生 希臘的喜劇，也是從狄奧尼沙士的祭祝裏產生的。他們一方面因為酒神是繁殖的神，所以由詩人唱着頌歌，一方面以為酒神是娛樂之神，所以村中男女搖揮着那象徵生殖的東西，而喧擾着。由前者發生悲劇，後者發生喜劇。創始喜劇的是雅典人 *Saration*，時代大約在紀元前五百八十年，為我國周簡王時代。此外喜劇劇作家很多。

從希臘的悲劇中分化出喜劇來，可說是希臘戲劇的一大革命，就是希臘戲劇的格例之打破。最令我們注意的爲題材採取政治作用，常演當時國中人物的事實，所有劇中合唱的詞句，多時事材料，以諷以譏，所以當時的喜劇並不是專爲使人們開心的。

喜劇的結果是圓滿而大快人心，所以喜劇的結構恰和悲劇相反。在人們的一生歷史裏只有成功和不成功兩種。那成功的當然是可喜的，不成功的當然是可悲的。人生既是悲喜相對照，自然在戲劇裏也有悲劇和喜劇相對照。生和死，向上和滅落，形形色色映照在我們的眼前，在戲劇中當然歸結到莊嚴和喜悅。所以悲劇的莊嚴穩重，恰和喜劇的輕美雋妙相對照。悲劇的情節始終緊張着，而喜劇只在使人發笑，不必叫觀衆們的情緒緊張。同時人生的漫漫長路上，悲劇多於喜劇，要是沒有喜劇這類東西來調劑一下，或許會叫社會生出意外的現象，因此喜劇就發生了價值。

2. 喜劇的性質 喜劇大抵出自人格的否定。一樁事情好像非常緊張，好像有山雨欲來風滿樓之勢，到了完結，原來是一場笑話；或者一個人物起初好像是很偉大，末了却是很小。這樣的辦法，觀衆大失望，一定會發大笑。以爲真的，忽然假的；以爲大的，忽然小的，出其不意，把捉住觀

衆的心理，突然的放鬆，所以覺得舒服。又有一件私事，在別人早知道了，一個主人翁還以為不知道，故意裝出一副正經的樣子來哄騙人，別人也故意相和調着，裝腔作勢，也是好笑的材料。人生本是矛盾的，矛盾的地方，便是滑稽的泉源，越矛盾越滑稽，加之矛盾的地方更顯得人類的醜惡，儘管是盲目、愚昧、頑固、偏執、吝嗇，然而總是莫明其妙的自鳴得意，這是含有何等滑稽的意味！

有人不甚重視喜劇，以為喜劇不過博人一笑。其實不然。喜劇不但比悲劇難寫，而且難演。喜劇也和悲劇有同樣的價值，他的偉大處並不在使人笑，他的最大的妙處是在使人看了傷心，但是哭不出來只好付之一笑。一面開口笑，一面細味反面，却又知道有無窮盡的悲感，於是掛着眼淚而笑，這便是他的價值。喜劇最要注意的便是喜劇並不是拿卑鄙下流的動作和對話來引人笑的，是拿人情的滑稽冷冷地寫出來引人發笑的。喜劇因取材之高下，又有高級和低級喜劇之分。

3. 喜劇的種類

高級喜劇 (High comedy)

社會喜劇 (Comedy of manner)

性格喜劇 (Comedy of character)

喜劇 Comedy

小笑劇 (Farce)

低級喜劇 (Low comedy) 嘲笑劇 (Burlesque)

狂笑劇 (Extra vacancy)

第三節 悲喜劇感傷劇鬧劇

除掉悲劇和喜劇兩大類別之外，還有悲喜劇 Tragedy comedy 感傷劇 Sentimental drama 和鬧劇 Melo-drama 三種的分別。悲喜劇就是悲劇和喜劇兩種體裁合起來的一種戲劇。悲劇的結局總是死滅悲慘，喜劇的結局總是愉快圓滿，悲喜劇就是調和這兩者而使輕重相等。悲喜劇是十五世紀時才發明的，其產生的原因不外看悲劇嫌太嚴重，看喜劇嫌太輕佻，於是就拿一個悲的情節和一個喜的情節合起來，成功了開場是悲，結局是喜的一種戲劇。譬如善人與世奮鬥，飽經艱難，結果却如願以償，或是惡人能改過遷善，為法律所諒解，或戀愛經過多少困難，結果同諧白首。這種戲劇的編製，大概先悲後喜。沙士比亞的威尼斯商人是悲喜劇，他是把可悲的借債割肉和可喜的抽籤結婚兩節故事合起來的。悲喜劇的藝術上的價值，有不能令人懷疑的地方，例如大團圓或強盜發善心等情節往往不能自然，露出硬湊的痕跡。

本來悲喜劇可以附在喜劇裏面的；近代作家特把他標明爲另一旗幟，所以只好讓他來遷就這個名稱。又有人說悲喜劇就是感傷劇，這完全是錯誤的，因爲感傷劇是對於情感過分的戲劇說的，並不能指爲用一悲一喜兩段故事或多段故事拼湊的戲劇。一種戲劇的表演淒厲到觀衆的情感始終緊張着使沒有透氣的機會的戲劇才是感傷劇。

其次是鬧劇，鬧劇英文字爲 *Melo-drama*，這種戲劇在英文裏的解釋，是這樣 *A drama abounding in romantic sentiment and agonizing situations*。意思就是含有充分的浪漫情感和激昂的情況的戲劇，簡單說便是鬧劇。所以鬧劇的性質可以由下列幾條來包括：

1. 寫角色的個性是自始至終的，
2. 善人和惡人是特別明顯的，
3. 人物多，場子熱鬧而不脫浪漫派劇的色彩的，
4. 劇情富刺激性，
5. 沒有含蓄。

總之：凡是寫事實的衝突而不是寫性格的戲劇都叫鬧劇。

第三章 戲劇的內容

戲劇的內容大約有七種，一、劇旨，二、故事，三、情節，四、人物，五、對話，六、情感，七、動作。一個劇本假使缺乏了這七種之一，這劇本便不能自然的長成。

1. 劇旨 劇旨是什麼？就是戲劇的宗旨。簡明地說，就是這劇本中要說明的話，換句話講，又是編劇者在這劇本裏要說什麼話，這就是劇旨。劇作家作一個劇本並不是偶然的，在他沒有動筆寫劇的時候，他必須先有一個感觸，這感觸或許就是動機的前身。要是沒有對一樁事或一個問題發生感觸時，他就不發生疑問，不發生疑問，自然不會有打算解決或討論某一樁事或某一問題的動機。 *No question no drama* 沒有疑問不能成爲戲劇，戲劇一定爲解決疑問而產生的。通常一個劇本在這疑問沒有解決以前，戲劇的流動便不會中止，就是這個意思。

所謂劇旨和其他文學作品一樣，是拿道德 *Morale* 這觀念作基礎的。劇中主人翁因被某一

問題圍困而奮鬥，又是可恨，又是可憐，如何引起觀衆的反應，這都是要拿道德支配在戲劇的情感之中的。人類是靈的動物，自原始人以至現代都靠道德來維繫人心，人類情感的流動自然和道德有關係，所以一個劇本能感動人與否，必須要看看道德的基礎站穩了沒有以爲斷。每一個作品往往脫不了三個法規，第一是這作品必須有趣而不可太緊張，第二是要描寫現實人生，第三是要含有教訓的道德意味。

古往今來的偉大的劇作家，寫劇本的時候，他們的腦子裏決不是空洞的，他一定有一個具體的東西，或者把這具體的東西說是印象亦無不可。有深刻印象的東西才能引起人的反應。例如中國素來沒有這種事情與這種人物，那怕你用生花妙筆來寫成也是不中用，因爲他們腦子裏根本沒有這一個印象，也就沒有這一種道德觀念，所以便不能引起他們的注意。

有好些人拿他的主觀來反對這個理由，他們以爲戲劇即是人生，描寫人生，便是戲劇，何必須要有一個劇旨？易卜生做娜拉的時候，他的腦子未必有必須提倡婦女解放的宗旨，他不過覺得社會上有這樣情形，一個女子在這種情形下應該怎麼樣對付，因此發表這個劇本。這個說話未始沒有理由，但是我們細細研究起來，就不對了。當時的易卜生既有了疑問，才有這個劇本，有這

個劇本才可以解決他的疑問，這便是他的道德觀念，進一步講，他的道德觀念便是他拿定的宗旨。所以我們在動手寫戲之前，必先要決定一個劇旨，使這戲劇表演後，在社會上發生效力。

2. 故事 我們中國人通常用文字演述故事的內容，統叫他是情節。讀了曲折的小說必說情節曲折，看了曲折的戲曲，也說做情節曲折，從沒有說到故事頭上去的。其實不然，故事是情節的前身。這故事 *Story* 是含有材料 *Raw materials* 的性質，但決不是情節 *Plot*。所謂故事是須要經過修飾的原質，譬如造房子的柱子一般，原來木料雖然選得和柱子一樣整直，不經匠人的工作也可以冒充柱子，但在沒有離開他原來形狀時，我們決不會叫他是柱子的，至多叫他為待做柱子的樹木。故事是整個的原料，過去的事實，在未經過文學的修飾裝點不能拉攏來叫做情節，不過將來或許是小說或戲曲的一個情節裏的東西是可以斷定的。

譬如易卜生娜拉的故事——

約一千八百五十年時，那威一個小村裏，住着一個浪蕩子，他窮奢極欲，揮金如土。有時且被人控告不正直。他是鱒夫，只有一個女兒。他叫她是他的傀儡女兒，他和她遊戲時，正和她和她的泥童遊戲一樣。

她的名字叫做娜拉，是劇中的主人。

她既爲劇中的主人，必須在和她有關係的人物的中心點，但她和社會，分離得很遠，所以劇中的結構，很能自由，不受外來的阻礙。或者娜拉和她的父親，結交了許多朋友，爲一個善於結交的女子，也未可知。但易卜生是常能用最經濟的方法的，所以他只選出一個朋友——她的

老同學葛利奧娜（姓）姬婷（名）後來叫做林敦夫人的——幫助她造成她的地位。

姬婷處境很困苦，父親早死了，老母弱弟，都須她的供給和扶養。易卜生是極崇拜，也極主張此種道德的，所以他在這劇本裏，在她身上，發表他這個意思。

娜拉年紀很輕時，便糊糊塗塗嫁了。心中並沒有十分的定見。嫁後不久，便看出郝爾茂（姓）滔滔的爲人，和她父親絕對相反：郝爾茂是個謹慎、守舊、常怕負債、泥於習慣、又喜自大自尊的人，而毫無道德勇敢的男子。他曾在政府裏辦事，因見沒甚希望，娶了妻子後，便去學習法律，他和娜拉住在格立司恩那。

姬婷鍾情於一個少年，那少年叫做柯樂克（姓）猊兒（名）他是郝爾茂的同學，也是個律師。但柯樂克是個窮少年，而姬婷的負擔又極重。她的母親，竟以病臥床不起，她的弟弟，又須

上學受教育。她另有一個朋友叫做林敦，手裏很有錢。她以為她應該嫁他，便寫了一封無情的信給柯樂克，說她不再愛他了，他也不必再愛她。她遂嫁了林敦，林敦自然有錢，使她的母親安樂，弟弟得受教育。然而夫婦兩人，一點沒有什麼快樂。柯樂克受此刺激，頓時大失所望，萬念俱灰，對於自身，毫無進取之想。後來他遷移到克立司恩那居住，在那裏他也娶了妻子，只是也不快活，天天在憂憤窮困中過日子。

此時郝爾茂因為學習法律，用心過度，結婚後的一年病了。醫生說他須到意大利去養病，性命纔可無憂。但是那裏有這筆錢呢？娜拉不敢到父親那裏去借貸，因為他此時正當病着，已無生存的希望。她在絕望中，瞞了丈夫，向柯樂克求助。柯樂克代她轉借了一筆款子，要她的父親作保。但她不能得她父親的簽字，所以在借據上，代簽了個假字，並將日期，填在她父親死後的三天，如此，她已是自陷於罪了。這些事情，柯樂克原是知道的，但看在老朋友的面，又無說破此事的必要，所以他也只作不知。

娜拉對於此事的意見，却很新穎。後來她說，若法律不管人的居心，這一定是笨法律。又對柯樂克說：「我不相信。難道法律不許做女兒的想個法子免得她臨死的父親的煩惱嗎？難道法

律不許做妻子的救丈夫的命嗎？我不大懂得法律，但是我想法律上總該有些條文許可這些事情的。」（這幾句話，雖是娜拉的意思，其實即是易卜生攻擊現在的法律的表示）娜拉和郝爾茂在意大利住了一年。他們在那裏的生活，有一件事是我們曉得的：娜拉在開潑利學了一種跳舞——爲聶波立人憂愁發瘋時起而跳舞的。

郝爾茂的康健恢復了，他同娜拉一同回到克立司恩那。在那裏省吃省用的過日子。娜拉把自己用的錢，竭力節省，有時爲人家抄寫文件，深夜不歇。將所得的錢，付給她的借款的利息和期款。她用了種種的方法，騙她的丈夫，使他不曉得有這回事。在這點便可以看出郝爾茂的性質，如何複雜，他的怕負債，尤可相信。因爲他怕負債，所以不喜歡他的妻子有所負欠，致受世人的批評。

光陰一年一年的過去。他們生了三個孩子。他們在這處境下，自覺滿意。却不知道一個傀儡的家庭，決不能成功一個真正的家庭。

柯樂克生活艱難，一個人支持着一個極大的家庭，有一回，他的妻子病了，他也假造了一張借契，自以爲他的罪惡，並不比人重大。但他的罪案發現了，雖沒有上法庭，他的名譽，可由此一

敗塗地。後來他沒法子，只得在樂克司恩那聯合銀行做一個副手。

林敦夫人依舊住在那個小村裏。她的丈夫死了，景況蕭條，大非昔比。她因竭力奮鬥，以正當的方法，謀得蠅頭微利，供給她的母親和伊的弟弟。她也曾在一個公司裏辦事。

娜拉冒名簽字，一樁事情發生了。這事雖平淡無奇，却真是戲劇裏的妙文——構造戲劇的情節。或說，這四人的生活線，互相交錯，打成了一個結。而這個結一經打成，戲劇的興味，便引出來了。

郝爾茂被選為銀行總理了。

因此娜拉，郝爾茂，林敦夫人，柯樂克，一同進了下列的危險點：柯樂克不久即看出郝爾茂進行後必將辭歇他的職務。但他在銀行裏已有年半歷史，信用也很好。他的兒子，已逐漸長成，他正為着他們的緣故，力圖爭回已失的名譽。他已登了扶梯的一級，而今愁着將被人踢下去，頓時發生絕大的恐慌。所以他跑到娜拉那裏去恐嚇她，若不在郝爾茂前，為他代求保留他的地位，他便要宣佈她的冒名簽字案。後來便演成可歌可泣的事情。

這是易卜生的名作娜拉的故事，雖只寫到戲要開幕時以前為止，但已是娜拉的原料，這原料

如何支配，什麼可以當柱子，什麼可以當棟樑等等，都可以把他結構起來成爲一個整個的含有技巧或藝術性的東西。所以故事又可以說是前提，也可以說「不是動作」是「預備」。

3. 情節 情節 Plot 是和故事不同例的。情節除連貫「預備」的事實，而加以整理和發展的。簡言之，說是一種編劇時的節略，而同時含有動的意思在裏面。我們既假定這所要寫的人物和事實，其次便是要把這假定的人物和事實結合起來。這種種相互的關係，便是「結構」，所以這 Plot 就包括結構的意思的。這結構一詞，簡單的說來，便是劇本中的動作，換言之，便是劇本中離合悲歡的情節。從技術上講，「結構」卽是一個劇本的機能作用。

我們知道戲劇是以在來的最後一幕爲第一幕由此出發，使情節擴張開去的，（見下文第四章現代劇的特質）用迴顧法或逆行法徐徐的暴露出過去的事實。自然這種情節是要簡明顯著，而是計劃的，因此 Plot 便包括上面幾個意思，他的本質不單是一個故事。假如要寫娜拉的情節，便須運用藝術手腕將「預備」的故事加以整理便得了。娜拉的情節如下：

那是聖誕的前日，郝爾茂的家中也要點綴點綴，並且他已做了銀行經理，將來的用錢不成問題的，自然娜拉買了許多關於裝飾聖誕樹的東西和贈品回來，在這時候便來了個小時

的同學林敦夫人。兩個人各談了些往事，一個講不得已而嫁人，一個講借錢救丈夫性命的事。林敦夫人因為丈夫去世，家境困難，想謀事做，娜拉就介紹給她的丈夫，她丈夫也答應了。

在郝爾茂的心裏，想把柯樂克辭歇了，叫林敦夫人去填他的缺，而郝爾茂要辭歇他的事，他也早有所聞，於是他以娜拉造假契借款的事來迫娜拉幫忙。娜拉不得已向丈夫提起此事，那知反叫郝爾茂格外決定了辭歇他的心。

柯樂克失業後，怒娜拉之不肯竭力斡旋，對她說要宣布借款的祕密，使大家沒有好面子，並且把信投在信筒，娜拉荒了，便向林敦夫人說明，請林敦夫人以從前戀人的資格向柯樂克說情。娜拉一面發瘋似的迫着丈夫伴練跳舞以延宕她丈夫看信的日子。

爲了林敦夫人的努力，（願意嫁他）打動了柯樂克的心腸，決定把這件事和平解決。自然娜拉夫婦倆不免要吵鬧一場，等到讀柯樂克把借據退回的信時，才改換了和平的空氣，但娜拉却因此認識了自己，丟了丈夫孩子走了。

上面所說的就是易卜生編娜拉劇本的情節，在這簡單的情節裏處處把故事加以整理。有了這情節才去製幕表和劇情草案等。雖然未免煩複一點，但作劇的步驟，確是這樣的。

4. 人物 人物是推動劇情的工具，所以人物在劇本的內容上當然要佔個重要的位置。我們從劇本情節而論到劇本中人物的時候，下手即遇着即最不善批評的讀者亦感覺其力量的各基本問題之一。這是什麼問題呢？即：作者能使我們想像中信仰劇本中的男女是真的嗎？他們「直立在地上」嗎？偉大的劇作家的偉大作品都合於這個基本條件，這是大家所熟知，無庸加以特別例證的事實。他們藉着生命本質的力量，使我們就範；我們明瞭並信仰他們的透澈，對於他們的同情的深刻，對於他們的愛憎的忠實，一似他們屬於血肉世界。任何劇作家的處置人物，不論他不離普通經驗，或是大膽地專憑空想與反常的思念，總之，他首當注意者，就是劇中人物須能如活人一般在劇中行動，我們讀畢全劇後，其細微之處，雖或遺忘，其人物須能永遠在我們的記憶中如活人一般，如劇中人揣摩出的動作把劇中人的個性表現在舞台上的價值相等。

於此，我們無須從事討論想像的虛像與實際的幻想因以獲得生命的表現天才的心理。不消說，觀念的強烈，與我所謂寫實的想像力即產生於此。但我們最好要記着：創造過程在這種創造力的人顯然與他的為人同樣神祕。所以這種能力是「玄奧的」Occult，說他有時似乎奪着他手中的筆，不由他的主移動，有時實在的劇中人物並不要作者來支配，這作家反全落在他們——

——人物——的掌握中，他們願意到那裏，就把作者的筆帶到那裏。作者好像曾賦與他們以獨立的意旨而不受作者的主觀拘束；因此，這人物往往會遠處於作者所謀劃的範圍之外，他們均依他們自己的衝動說話行動而成爲意外驚人的作品。創作的過程既是這樣神祕，故我們爲控制起見必須竭力用自己的主觀加以判決。同時我們讀劇本時也可以由描寫人物的缺點看出作者的缺點來。

創造劇中人物是劇作家在全部劇本工作上的偉大工作。不論是實際的玄想的，然在表現力方面必須要引起讀者的興趣，使憑讀者的想像力把工作筆底的东西很活動的留在他的腦膜上或直立在劇本上。這種技巧在劇作家要從修養上得來。

5. 對話 我們知道人物佔了戲劇內容的位置後，當然要寫到人物的對話。

對話如處置適當，就是劇本中最有意味的要素之一；我們最能和劇中人物密接的地方即是對話，拿文字寫成的體質和表現在舞台上的生動靈活與切近實際的地方也便是對話。劇本在舞台再現時對話也是發生戲劇效果的重要部分，所以劇作家對於這要素的工作就含有很大的意義。我們只要注意不善批評的讀者草率地披閱一部劇本，想由此預先判斷這劇本能否滿

他的意，就可見到對話對緊密的紀事與描寫的比例常爲他們決斷時的一重要原動力。但我們不應因此非議這班不善批評的讀者。他們的本能是健全的。優美的對話能使劇本結構的流利大爲增加，一個作家如善於應用對話，當視爲他的技術手腕高妙的明證。

對話隨劇中人物的動作而進行而轉變，其主要的功能在絕不離開人物的直接關係。對話在熱情，動機，情感；發言者對於他們所參與的事變的反動；與發言者的互相影響的表現上的價值是極大的。所以偏重於舞台實際工作的劇作家和尊重文學的劇作家的價值大有分別。

良好的劇本必須有良好的對話相助以增高其價值，斷沒有惡劣的對話的劇本而結構的價值不受他的影響的。爲了對話的好惡要影響到劇本結構，因此，劇作家無時無刻不在鍛鍊他的對話的技能。

對話在劇本結構上的價值可以由下列幾條包括起來。

- 一、更切於人生實際和自然的，
- 二、其表示感情的力量要和人物膠黏着，
- 三、不離開人物的個性，職業和身分。

6. 情感 偉大的劇本的力量要在這劇本還未由舞台演出時已經發生，不是要人家幫助你而才發生。劇本放在舞台時能怎樣的感動人是有別人的在裏面，不是純粹的劇作家自己的力量。所以劇作家的力量要在讀者在讀的時候已經達到。王爾德的劇本的對話的巧妙和莫里哀的譏刺的深刻，往往在讀者手裏已發生了功能，不必拿舞台效果如何爲批評的標準。

凡此種價值之達出，情感當然是其中要素之一。

要使觀者或讀者的注意力之集中，必須先於情感的製作上去下工夫。在埋頭把劇本寫上紙面的時候，憑自己的幻想和熱情、憤慨、統通灌漑在字裏行間，先使自己感動，然後可以叫人家感動。冷的理智未必是劇本所需要的。劇本包含的情感只要有怎樣使人家發急，怎樣使人家痛哭，怎樣使人家發笑就夠了；而這種本領是劇作家要在平日來訓練成功，因爲情感是戲劇內容之一的緣故。

7. 動作 動作這個詞或應說是活動，在劇本上也發生很大的價值。要叫讀者在讀這劇本的時候，劇中人物能直立在紙上，完全是動作的作用。戲劇本來是動的文學，自然劇本的全部都應賦與這種生命。我們讀了小仲馬的茶花女或莎士比亞的哈孟列德，我們好像立刻有這尊人物

在紙上活動，一直到幕終時為止，便能看出他們藝術的價值，這沒有什麼，不外是他們所描寫的
人物是有動作在裏頭的，生命的活躍賴動作以傳達，反之，是死僵的文學而不是戲劇。

第四章 現代劇的特質

現代劇的特質和過去的戲劇的特質有很多的不同處，我們當動手作劇或研究現代劇時，不可不加以注意。時代的轉變叫戲劇更接近人類的實際生活，所以自寫實劇興起後，戲劇特質顯然發生了變化。現在把這特質寫在下面：

1. 回顧法或逆行法；
2. 以在來的最後一幕為第一幕，由此出發使劇情擴張開去；
3. 徐徐的，自然的，暴露出過去的事實；
4. 注重三一律並減少人物縮短時間；
5. 獨白 Monologue 旁白（即背弓）Aside 的廢除；
6. 自然的對話；

7. 以簡潔之語來表示性格；
8. 以精細的敘述說明舞台裝置使情調生動滿溢；
9. 象徵的技巧；
10. 戲曲構造的緊密。

第五章 什麼是編劇的技術

第一節 異於小說描寫的文學

1. 戲劇與小說及小說的要素 小說 Novel 的存在，係賴於古今中外的男女對於男女及人類情感與行動的大觀的興趣。這種興趣向來是文學背後最普遍、最有力的衝動之一。因能隨各時各地社會環境與藝術環境的不同而形成種種方式的表現——在這裏為敘事詩 Epic，在那裏為戲劇，有時為歌謠，有時為傳奇 Romance，小說雖是這些方式中之發展最遲者，但也是最偉大、最完滿的一種。以對戲劇而言，這話或有未當。但我們必須記着，丟開許多其他我們現在無須加以討論的地方不論，則戲劇實非純粹的文學 Pure literature。而且他是一種綜合的藝術，其中文學的要素，舞台背景，表演的解釋 Historionic interpretation 兩者有機的結合着。小說是與這些間接的藝術 Secondary arts 不生關係的！小說有衣袋中的劇場 Pocket theatre

之稱，其中不但包含着情節與優伶，並且包含着服裝、布景，及戲劇表演上的其他一切附屬物。這點對於小說與戲劇的比較研究，便有重大的意義。小說即因完全沒有戲劇所有的舞台條件，不像戲劇隨時隨地要受這些條件的困累，所以有即最近於傳奇的戲劇亦不能有的一種進行自由，範圍寬廣，與伸縮性。小說的體裁是因「敘述的」而非「表現的」，於是在切近實境與靈活生動兩點上有了損失，但，能在其他方面充足地補償。不消說，小說所以大多數能取戲劇而代之，與其替代表現我們對於人類生活的共通興趣的其他工具無異，並成爲我們複雜的多方面的近代世界的主要文學形式者，此爲原因之一。由此，我們可以解釋小說與戲劇間的一個基本差異；就是戲劇是最謹嚴 *Rigorous* 的文學藝術，小說是最鬆弛 *Loose* 的文學藝術。

戲劇固然是最謹嚴的文學藝術，和小說是最鬆弛的文學藝術的不同，但我們知道小說所包含的主要材料組織是與戲劇結構中的主要元素一樣的。

第一，小說所述者是事變與動作，就是所遭與所行的事；這些事即構成我們通常所謂的 *Plot*。第二，這些事都係一般人所遭受或實行者，實行這些動作的男女就是劇中人物 *Dramatic person*，或單稱人物 *Characters*。這些人物的會話形成第三種要素——即是對話 *Dialogue*。

這種要素常與人物有極密切的關係，爲小說的一完整部份。第四，小說中必須有動作，即人物必須在某時某地有所行動，或有所遭遇，因形成動作的環境與時間 *Scene and time of action*。此外可舉出風格 *Style* 要素；就實際的目標而論，有此五種要素，分析已可算得完全。但尚有第六種構成要素，亦極重要。不論直接抑或間接，作者是否自覺，每個小說都必得表現一種人生觀 *View of life*，或對於某幾種人生問題的見解，（即與第三章裏所說的劇旨相同）就是說小說的表現事實，人物，情感，動機，必求能將作者觀察人生的方法及其對於人世的一般的態度多少反映出若干。我們很難替這六種要素找出一個完全滿意的名稱，因爲無論提出一個怎樣的名稱，總有含義太汎或太狹的危險。無已，這種名稱且定爲小說家的人生批評，或人生解釋，或人生哲學 *Criticism, or interpretation, or Philosophy of life*。這要素在劇裏也爲需要。

2. 劇本與小說的異點 小說所包含的要素已寫在上面，我們即可來研究劇本與小說的異點。在文學上這種分析自然是很值得恭維，但我們雖然明知戲劇和小說的寫出或表現的事象的方法的不同，若要細細地把不同來剖說明白，却也是一件困難的事情。上面說戲劇是最謹嚴的文學藝術，小說是最鬆弛的文學藝術，或竟說小說是衣袋中的劇場仍覺得非常的空汎。所以

我們要把這東西來解釋一下，不能不拿美國貝克教授 George Pierce Baker 的編劇的技術裏對於這問題的解釋來解釋。要解釋這異點，着眼於「小說是自身直接去表現戲劇是要放在舞臺由舞臺工作者綜合一切的藝術去表現」即得。

以下便是這些異點的解釋：

第一個異點，就是劇本要受時間的限制。演一齣戲的時間通常不過兩三點鐘，（一個獨幕劇為二十五分鐘至四十五分鐘）中間因佈景休息又得耗費時間的一大部份，因此，劇本的頁數或是字數不得受這個限制。（通常講話每分鐘為一百八十個字最快的聽不清楚）小說家在寫小說的時候便不受這個例子的拘束，可以連篇累牘的寫下去，劇作家可沒有這樣的自在。兩人如果要取同樣的材料 *Raw material* 要達到同樣的目的，劇作家便得在剪裁上多費許多心血，必須把情節編得比小說更為神速緊鑼與顯明。因為到劇場來看戲的人在看得膩煩的時候，要發生哄場的怪現象。在讀小說的時候如果覺得討厭，可以分段分日去讀，在房子裏看膩了可以隨我們的心意帶到可以提起精神的較好的地方去。

第二個異點就是劇作家的態度更偏於客觀的。小說家可以把書中人物的性格與環境隨意

敘述、描摹，或是主觀的分析出來給讀者看，讀者也明知這位小說作家在他面前引導而不以為奇。但劇作家不能以第三身的地位直接對觀衆表示。獨白、背弓既以成爲陳跡，不宜再用，劇作家的表現的途徑一天窄似一天了。他自己既不能運用敘述、描摹、分析、批評等等的手段，若借劇中人的嘴裏說出來，又很難得相當的機會。觀衆只能見到劇中人的行爲，不能見到劇中人的思想的經過。因此，好小說不妨含有主觀的色彩，好的劇本中是不許有的。

第三個異點就是劇本是預備在舞上臺活龍活現的演出來的。小說是給一個人讀的，戲劇是在劇場裏大庭廣衆之間於某種光度和熱度之下演出來的。觀衆與劇本關係的疏密，較之讀者與小說相差多少？小說由讀者的視覺引起他的思想與情感，戲劇則除重要的視覺外，還有聽覺作用。佈景、燈光、服裝，應當擔任小說中的各種敘景文字所負的責任，而演者的喉音，足以增加觀衆想像力的速度，演者的動作，使幻景益發顯得逼真，觀衆的情緒益發緊張；在讀小說時所忍受不得的情景如今顯在目前更是忍受不得。這裏的分界便顯明了。

第四，就是觀衆對於劇中時間與空間發生的感覺，不許劇作家享受小說所操縱的自由權。小說家不妨用一句話送去百十年的光陰，或是把書中人不論送到怎樣的地方去，劇作家要變易

時間和空間，即非閉一次幕不可，否則決不能使人家相信。不但同一幕中不能使光陰過去比真光陰加快數倍，就連上一幕中的少年在下一幕中突然變成老人也不免引起觀衆的捧腹大笑。

第五，小說家的工作是他個人的，而劇作家的工作却是由編者、演者、排演主任，甚至於觀衆數方面協力完成的。一個劇本雖是由劇作家一手完成，但是在排演主任在舞臺上把他實演之前，這個劇本的價值，實在無由確定。劇本中的對話，與小說中的對話就不能相同，因為演者能把他姿勢，面部表情，聲調，與各種動作去代替小說中許多冗長的敘述，記載，以及累贅的長談。劇本中的對話差不多是劇作家寫給演者讓他自己去補足的一種速記法，所以有多數想像力不發達的力，覺得劇本不如小說那樣顯明易讀，可是讀慣劇本的人，往往覺得小說中夾雜着許多累贅的廢話，怪小說家不該把讀者當作傻子看待。

既然劇本為寫給演者讀的，所以編者必須把『舞臺指示』Stage Direction 填寫清楚，使排演主任與演者都可以依着這個標準，供給他們的技術，以完成這個協作的工作。劇作家依賴排演主任把他所想像的佈景，燈光，道具等，在舞臺上實現出來，這裏面，能够依樣實現與否，就是一個很大的問題。倘劇作家不知道舞臺的內容，隨筆寫去，超過現實的可能性以外，免不得要受排

演主任的揶揄，小說家永遠感不到這種困難，他只要有筆墨紙張在手，有相當的餘暇和忍耐力，隨意所想到的景隨便佈置點綴出來，決不怕人與他爭論。

第六，在心理方面，劇作家必須比小說家多一種研究，就是羣衆心理的研究。羣衆是由個人積聚而成的，但是羣衆心理決不是個人心理積聚而成的總數。只知道個人心理或少數人心理的劇作家可以創造很好的角色，而對於劇場中羣衆情緒的反應決不能有把握。要有把握，劇作家不得不研究羣衆心理。小說家却不要有這種研究。

編劇的藝術與小說的藝術既有這許多差別，所以小說家在加入劇場事業之前對於他所從未注意的幾種研究非得下一番補習的工夫不可，要把長篇小說搬上臺去實演出來，也非得下一番很慷慨的剪裁工夫不可，否則，紙面上的成功難免要變成舞臺上的失敗，因為兩種獨立的藝術是不可強同的。

在從前——或至現在——有許多人以為編劇的技術與編小說的技術相仿，以為小說家可以搖身一變而為劇作家。從這點誤解裏發生出一個很不好的結果，就是在舞臺上發現了四不像的劇本，一方面有玷小說家的盛名，一方面減損舞臺藝術的光輝。我們要認清編劇是一種獨

立的藝術，不是可以把小說藝術混在一切的藝術，雖然小說所需要的要素是和戲劇所需要的要素是相同的。

第二節 技術的三種區別

編劇的技術，就是劇作家用以達到目的——編著劇本——的各種途徑，手段，方法。沒有一個劇作家生出來就帶有這種技術，如別的藝術家，如音樂家，美術家一樣，先從鑒賞他人的藝術品入手，在初學時難免不模仿他人。

提到模仿一個詞，其中彷彿含有輕視的意思，其實模仿也自有他的獨立的價值，只看這個模仿達到了什麼程度。希臘亞里士多德所說的模仿便與一般人所說的模仿不同。任何藝術方面模仿幾乎是件不可避免的事實。當今惜墨如金的書法大家，當初也臨過古人的碑帖，甚至描過紅色引本；當今是一個透頂的大畫家，當初可也是抄襲過芥子園畫譜；沒有人反對模仿九成宮，或是芥子園，便沒人反對模仿。不過並不是叫一生徘徊於九成宮或芥子園之間而不自尋出路，充分發展個人的天才是可以斷定的。模仿原不妨用作手段，但決不是最後的目的。

我們幸福地生在有歷史以來幾千年之後，在文藝思想方面，前人都給立下了多少模型，只消輕輕地運用一番心靈，在一個模型上加點變化，做出來的作品便大有可觀了。一代一代的繼長，一代一代的增高，越往後去，越討便宜。這是縱的方面。橫的方面也是一樣：各個民族的思想文藝又互相鼓盪，互相觀摹。這樣也能促成新的局面，新的發展。不是說後人儘管模仿前人，東洋儘管模仿西洋，乃是說有了這個模型，容易叫他更加豐富。這件更加豐富的作品，不是可以輕視的模仿，却是一個新的創造。所以紅樓夢儘可以說他是脫胎於水滸與金瓶梅等等，而紅樓夢仍不失其爲一大創作。有了長恨歌，便會引出白仁甫的梧桐雨，更引出洪昉思的長生殿。有了西京雜記，便會引出馬東籬的漢宮秋，再引出薛旦的昭君夢，陳玉陽的昭君出塞，尤西堂的弔琵琶。在書畫詩調方面都有同樣的例子可尋。西洋文藝界的情形也與這相似。

利用已成的模型，也許在戲劇方面更加顯着些。莎福克萊斯原是模仿愛斯基羅的，後來才自成一家。喀爾特倫 Calderon（十七世紀西班牙戲曲全盛時期之人物，氏之浪漫的史劇與喜劇多含有詩歌之美趣，其著作皆係七十二曲）私淑羅勃特佛茄 Lobe de Vega（文藝復興後西班牙創國民的戲劇者，其著作有一千五百曲）雷興 Racine 私淑高爾納 Corneille（均十七

世紀法國近代古典劇作家) 囂俄取法當時巴黎風行的情感劇而加以抒情的光采，終於成功一個戲劇家。梅德林取法傳統的神話而加以詩的情緒，於是成功他的青鳥。王爾德得了薩都和司克里勃的三昧，擴而充之，才成功他的溫德米夫人之扇子。(即洪深改譯之少奶奶的扇子) 或許真正傳薩都和史克里勃 Scribe——的衣鉢的人要算易卜生，從他傀儡的家庭裏就可以窺見一般，至於他的早期作品少年同盟(亦譯少年黨見商務版易卜生集) 則更不待言，簡直是模仿阿籍 Augier 和小仲馬了。(都法國劇人) 易卜生得力於法國戲劇，而近代諸作家得力於易卜生。

上面是講模仿並述世界著名偉大的劇作家的成名也是因模仿前人而後才自成一作家，所以我們可以把可模仿與不可模仿的編劇的技術區分於下。

編劇的技術大概可分為三類：(一)共通的，(二)特殊的，(三)個別的。

(一)共通的編劇的技術是從古以來一切有價值的劇本中所公有的，就是劇本所以能成爲劇本的質素。這些技術是凡學編劇的人所不可不研究，而且不妨自由採用，我後面要分節討論的多半屬於此類。

(二)特殊的編劇的技術，是屬於某一時代的一特殊技術。一時代有一時代的道德標準與藝術標準，在那時左右觀衆的信仰。例如當十九世紀初期由古典主義到浪漫主義而起的革命，以及該世紀後半葉史克里勃與易卜生兩人的影響，都能劃分前後爲兩個時代，使編劇的技術變換顏色。

(三)個別的編劇技術，是屬於編者個性的各種技術，猶如借穿朋友的衣服，不但旁人看來不雅，就連穿的人自己也覺得不舒服。

由此看來，學者對於第一類應當澈底研究，認他是前人遺惠後人的一分遺產，不妨自由取用；對於第二類只可參考，從而尋出適合自己這個時代精神的途徑來，而第三類却要自己個性中發展出來，不可以模仿人家的。

第六章 多幕劇與獨幕劇

第一節 分幕論

提起戲劇的幕的問題而回顧到最初的戲劇情形時便成爲很有趣味的東西。同時在這上頭可以看出戲劇的幕的多寡是有多方面的關係：第一是材料的限制，第二是技巧的轉變，第三是舞臺裝置的革新。根據戲劇的歷史來證明古代的戲劇可以說和我們中國的舊戲一樣用不着幕布，而且是連場都沒有的。最初期的戲劇是「評語式」的戲劇，就是由一二演者在臺上將劇情自始至終敘述的。舞臺的建築非常幼稚，演者在臺上表演，觀衆圍着四面觀看，不但二十世紀的鏡框式舞臺 Picture frame stage 他們沒有夢想得，便連演壇式舞臺 Platform stage 也用不着；自然像這種的演出法，不用說到舞臺佈景了。這種演出法的戲劇在那時是沒有幕的問題的，如果有人把他分起幕來，按照時間地點的統一例劃分時，不但有數十幕之多，也許有時候

能多至百餘幕，像這些劇本當然不能發生較高的感力。

大凡關於幕的多寡都和所搜集的題材有密切的關係，但這個問題在編劇的技術上講却不一定。材料的簡單或複雜而增減的。材料簡單的多半是獨幕劇，材料複雜的不得不擴充幕數，這句話只有不懂戲劇的人才說得出。編劇的技術叫你對於複雜的故事加以剪裁，不僅叫你整理，從剪裁的手腕看出編劇的技巧，所以材料的複雜與否並不是支配幕數的原則；簡單的要把握幕數來解決便是須看材料限制裏的暗寫 *Indirect writing* 問題，換言之，這故事裏的某一件事實如果用暗寫法是否會失去這劇的力量，才是重要的關節。假使要把文明戲分幕的方法來支配幕的多寡，則以易卜生的娜拉材料的豐富看來，至少要把借債，養病等幕加了進去。不是記帳式的劇本，必須在剪裁上下一番苦工夫，而且更要把保留或廢棄的一段事故有沒有 *Drama* 經過相當的研究。保留部分和廢棄部分的手段的高低是判斷你會不會編劇的技術第一原則。

其次是技巧的轉變，有^三方面可以說明，第一是德國戲劇家佛來塔格五段三節支配劇動的方法的轉變，第二是現代劇十個特性的沿革中逆行法與迴顧法的注意，第三是三一例的復興。五段三節支配劇動的方法留待第八章劇情的結構的第三節中再講。現在且討論三一例，三一

例的西文爲 *Three unities*，解釋是地點一例，題材一例，時間一例。雖然有許多劇本不一定絕對要遵守這個規例，但決不會再有幕與幕的時日隔離得過遠的劇本產生是可以斷定的。

舞臺裝置之革新也是和幕數有直接關係。

從前雅典的劇場一定沒有佈景——即使有，也極簡單——這是我們現在可以相信的。那時的舞臺，在樂臺的後面有一間長室，用作後臺的化妝室，中間開幾扇門，就當作皇宮或廟宇的入口，門前擺一二塊山石，就能算山谷，樹着兩三枝樹，就能算森林。然而這樣的點綴究竟不足以表現真實，所以希臘的戲劇家在劇本的前面，定須有幾十行小字描寫本劇的佈景，本幕起自何地，全劇終於何處，莫不詳細載明。那時候舞臺本是空臺，所以不斷的叫人更換景地至五六十場之多。

英國伊利沙白時代的劇場還不知道什麼叫做佈景。舞臺上仍是空無一物，那時仍是演壇式的舞臺，三面接受觀衆，和我們中國的突出舞臺 *Fore stage* 一個模樣。（那時沒有男女合演，臺上觀衆可以坐着看戲也和我們中國的舊戲差不多）舞臺分爲前舞臺 *Front stage* 中舞臺 *Middle stage* 後舞臺 *Rear stage* 及上舞臺 *Upper stage* 四種。一五九九年關於莎氏所屬的

李却特柏貝治 Richard Burbage 所造的世界戲院 The Globe Theatre 內容的構造便足以窺見當時劇場的具体形式。世界戲院的中舞臺即後舞臺，後舞臺掛着岩石、樹木、動物、市景等的粗野的錦帳 Tapesty 和告知地域的木牌，兩旁爲上場門和下場門。直到一六六〇年當法國路易十四在位時的劇運的興趣，便有繼承柏貝治的藝術血統的名優培德東 Betteyron 以赴法留學研究劇藝的結果，才以近代藝術的理論把伊利沙白時代的單純舞臺組織來改變一下，使之耳目一新。全劇場都蓋上屋頂，專門白天演劇的在晚上也可以出演。臘燭和舞臺發生關係而爲光源。那時的舞臺方面又依他的主張把從前的 Tapesty 改作爲移動的背景，其他裝置服裝、道具也有了變化，這時女劇人也有登臺的機會。莎翁劇的演出法自然的進到寫實之一途。而十八世紀後半葉這個時期中前舞臺受意大利歌劇場的影響，已進爲圓口舞臺 Apron stage。

十九世紀初期，英國的戲劇家以演莎翁劇出名的很多，其時維多利亞女王在位二十年間舞臺上的寫實工夫也因了科學的發達，舞臺的 Apron 退隱到 Curtain 後面，鏡框式的舞臺代之而興，光線作用，大加改良，出現了各式的燈光，使舞臺濃厚地充滿了新生命。

上面簡略地鈔了一點舞臺裝置變遷史；由此可以知道戲劇的轉變是不容易的。莎翁以前的

戲劇至少總在十幾幕，比十幕少的是可以算特出。一直到近代古典劇時代，才以五幕爲通例，他
有時將劇本減成三幕，但又有人說他的分幕和分景並不是他自己的手筆，這是他死過好久好
久以後別人替他所做，這種分析不幸失去了許多莎翁的真相，我們可沒法來證明了。

幕數的減退既然有三種原因，多幕劇到獨幕劇也不能跳出那個例子，所以無論是多幕劇或
獨幕劇自然各有各的價值和特性，用不着我們去偏袒任何一方面。以下便討論多幕劇和獨幕
劇的各個的價值和特性。

第二節 多幕劇

1. 多幕劇的價值 近代劇的多幕劇已由古典劇的五幕制退縮到三幕，就是有三幕以上的
也決不超出四幕，這已是劇壇的真實情形，如果要討論他的價值約有三端：

- 一、使觀衆的精神純一，
- 二、充分發展劇的內容，
- 三、可以補救失敗。

我們知道新式的劇場決不是腐化的喝開水，絞手巾，吃水果把來消遣光陰的劇場。舊的劇場替有閒階級消磨時光，新的劇場是含有蓄養精神的作用；所以劇場的宗旨不同而戲劇表演的時間也成爲相對的了。舊式劇場表演時少則六時多則七時，新的劇場少則兩時，多亦不過三小時。這種時間縮短的緣故有屬於心理的，有屬於生活的兩方面。心理學告訴我們，人類的注意力是只能延久到某個程度爲止，過了這相當的時間，就要生出疲倦，即或劇的藝術方面能給他們以一針嗎啡，使他興奮，而這功能也便和嗎啡的功能一樣，徒使觀衆的健康受了重大的影響。次之，是生活繁忙的現代人，一天的工作時間往往佔去他們的休閒時間，而這等終朝勞苦的，尤需要娛樂的調劑；爲適應社會環境起見，所以這兩種便成爲劇場縮短時間的原因。爲適合這種劇場的劇本最好是三幕劇或不出四幕的劇。

爲了時會 Occasion (日本人譯爲場合) 引起幕數問題，有人以爲獨幕劇最需要，因爲每一獨幕差不多在二十五分鐘至四十五分鐘之間，以時會長短可以去支配劇本，演一齣或至五齣。這種理由未始不能成立，但與多幕劇比較，似乎多幕劇要佔便宜些。因爲看了一個劇本只是解決一個問題，觀衆的腦子裏也只是某一問題的印象，如果在一個時會去演許多的獨幕劇，則觀

衆所得的印象必因之而複雜，而混亂，否則也必看了後一齣戲而忘掉前一齣戲，使戲劇表演對於人類失去了效力。一個人無論怎樣充滿腦力，怕也不能很深刻容留兩個以上的問題。所以清靜觀衆的頭腦，使獲得一貫的印象，自易引起研究的作用，反之，容留多個不同的意義的多個劇本，不但沒法判決先研究那一問題而且更容易混亂他的思想，致得一無所得的結果。在每一個時會裏只演一個意義的戲，爲了題材的統一與貫串 *Unity and Coherence* 也可以叫觀衆的思緒的統一與貫串，不致有困難之弊。這便是多幕劇在觀衆的精神純一上所得到的價值。

次之，多幕劇在充分發展內容上也有相當的價值。我們知道在編劇的技術裏有五個支配劇動的方法叫銓明 *Introduction* (或作敘幕) 發展 *Development* 轉機 *Climax* (或作頂點) 解決 *Solution* 結局 *Catastrophe* 等，假使幕數越少，這種方法也要變色而成緊縮的現象，於是戲劇的內容的發展便受了限制。這種緊縮的現象，在獨幕劇中限制得最嚴，如果幕數加多，這五段三節的方法便可自由的支配而不致有拘束的困難，所以這點也是多幕劇的價值，但所
要附帶聲明的這內容發展並不是強制的削減材料而等於「削足就履」。

英國的大演劇家兼劇作家坪內羅 *Pinero* 把戲劇學分做兩大部分：

一、戲劇的理論；

二、戲劇的方法。

戲劇的理論，包括一切編劇術上永遠不變的原理。戲劇的方法，敘述各種表演的法則；這種法則因各地方的劇場情形不同，和各時代的文化程度不同，隨時都能改變。

戲劇的理論，在編劇術上的責任——就在（一）啓發，先引起觀衆的興趣；（二）保留，興趣發生後不叫他渙散；（三）增興，演作向前進行，興趣也要逐漸望前增加；（四）滿意，最後乃使觀衆滿意而歸。

在這裏姑且不談永久不變的戲劇的方法而來談戲劇的理論。觀衆跑入劇場的目的是和劇作家編劇本的目的共同的；劇作家寫出一個劇本來並不是像文和詩一樣的值，只在供自己或少數人的欣賞，戲劇則要多方面的促成他的價值。這價值便在坪內羅所說的編劇術上的責任：不但要使沒有興趣的觀衆啓發他們引起他們的興趣而且要保留，增興和滿意。善於作劇的或善於排劇的或甚至是能手的演員他們却能把握任羣衆的心理而使劇本的價值發展開去。如果劇作家的劇本本來是很完備的，因為排演人或演劇人技術的欠缺這好劇本的價值或會

減去幾分之幾。所以有名的劇作家也許會像媒人一般爲他的女兒選擇好丈夫。但是有時因多方面的複雜關係，作新要把上場的第一幕弄糟，失去了啓發的力量，則因爲是多幕劇的緣故，舞臺監督可以有使演員的改進應用在他權威之下。第一幕失敗，由第二幕來補救，在這裏就發生了多幕劇的價值。獨幕劇的本身只有一幕，要使獨幕劇不失敗，除一開幕便須用全力去對付，否則這種失敗便沒法補救。多幕劇可以有補救的方法，演劇人對於第一幕可以鬆懈一點嗎？這補救的責任上並不是這樣說的，補救的責任是在「萬一」失敗上頭，不開通的演劇人不足以談這個問題。

2. 多幕劇的特性 多幕劇並不是由獨幕劇增加幕數的戲劇，也不是從獨幕劇的題材分化出多幕來的戲劇；他有他的特性，在未經結構的故事時已經存在。偉大的劇作家在書本上或朋友的講述上得到可以編爲劇本的故事時，他已經決定結構的幕數。這問題似乎很玄妙，其實一經解釋便覺平淡無奇。譬如這裏有一棵合抱的大樹，鋸匠的目光裏可以斷定可鋸幾塊三分板來；而且這眼光一定很準確的，不會錯誤的。雖然能鋸三分板若干的也可以鋸成整個一塊板，但內容積不稱便失掉他的性質。所以一個故事到手時自然有這種定例來規定着，絲毫不得

勉強，一勉強則因容積的關係而失其相稱。

有很多不瞭解劇藝的人以為多幕劇中設如是三幕劇減去不重要的兩幕也可以表演，這就是獨幕劇，這種不認識多幕劇的特性的說數是靠不住的。多幕劇是緊緊地貫串和統一着題材的整部精神的，緊密地結構不容易解體的，如果可以抽出多幕劇的某一部分去演出仍不掉某一劇的精神時，這劇本的藝術一定有了缺點。例如拙作三幕劇紳董就沒有方法抽一幕來演而仍不失其為紳董。

例如紳董第一幕之末：

(叔枚拿着鈔票數數藏好了。心中非常高興，坐着等之祺回來。)

(約有好一回工夫，之祺右手藏入袋裏，走了進來。叔枚滿臉堆下笑容，迎上前去。那時之祺不作一聲，立刻守住了右門，同時搯出手槍來。)

叔枚 (吃了一驚，但他也是老奸巨猾，便立時鎮定着說) 二爺你……你……這是什麼意思？

之祺 老枚，你把要挾我的憑據燒了嗎？

叔枚 燒啦。

之祺 是你自個兒燒的吧？

叔枚 是，並不勞誰幫忙。

之祺 你現在也要悔着嗎？

叔枚 我……我……我？

之祺 你現在開心得意嗎？

叔枚 (偏促) 這不是開……心……的事哪！

之祺 你是個聰敏能幹的，今兒看這寶貝上面，還敢張着嘴，信口胡說，存心打搶嗎？

叔枚 好啦，好啦，別開玩笑啦。

之祺 (高聲) 這是極正經的事，誰跟你開玩笑，你得問問他，他就讓你出這兒大門哪！

後來邱叔枚只好把已拿的錢還出來，臨走時他恭恭敬敬地說：「咱就栽在你手裏，不能不叫咱佩服二爺的手段。」又向之祺行了一鞠躬說：「這就是邱叔枚出世以來永不能忘掉的大恩人！這樣退了出去。」

又如同劇第二幕末。

范升 (精神稍爲好一些) 姑奶奶小姐，這還不是家人的運氣嗎？二爺拿去的是桿假手槍哪！(舉手中槍) 這是真的，他留在賬桌上，我檢來啦。

昭月 (想了一想走去) 范升，給我，你小姐要借重他呢！(取槍在手向宋范氏) 姑母，姪女去啦！(翻然出門)

劇作家寫劇本時要注意一個「等」字，演劇人演劇也要注意一個「等」字，你能够等，觀衆一定會等，所以這種結構的劇本緊緊地拖着後一幕，不論神通怎樣廣大，不能抽出來演，何況每一幕的中心都有爲下幕張本的伏線等等呢。

第三節 獨幕劇

1. 獨幕劇的價值 關於獨幕劇可以打比喻來說，多幕劇的作家，譬如司照機的人，因爲要照某一事物，就將該事物周圍的背景，只要可能的都攝了進去。獨幕劇的作家，却像一位畫師，祇揀選必須的部分畫幾筆。結果，該事物的表現，比在照相上還明晰有力的多。又似善說話的人，祇說

幾句中肯的話，『要言不繁』就能使聽衆深表同情，瞭如指掌，而不善辭令的人，即是囉囉嗦嗦地講一大堆話，還是使人莫明其妙。所以劇本的有力與否這問題，全在乎選材的藝術手腕與結構的藝術手腕，與篇幅多寡無關。

普通的人，多以現代社會生活繁複，現代生活的方式，已不能容許人們像從前似的坐四五點鐘看一本戲曲，作爲提倡獨幕劇的理由。這自然是不可避免的趨勢。不過除了這理由以外，還有許多其他的理由。

一、幕數太多往往成佈景上的重負，獨幕劇在佈景上自然最簡便。

二、爲觀衆經濟時間，使最短時間內看到一個問題的內容與解決。

三、戲劇本是表演人生急劇部分的一種藝術，而所謂多幕劇實在只有其中一幕或兩幕含有急劇緊張的成分，其他都是補充，說明，似乎不含劇的本質。獨幕劇則否。

四、以藝術手腕論比較精練，所以容易排演。

2. 獨幕劇的特性 有許多人就篇幅長短而論以爲獨幕劇比較多幕劇容易編寫，這是自然的，初學編劇的人也應以獨幕劇入手。但獨幕劇自有他的特性，如果不瞭解他的特性，結果，必定

會覺得比多幕劇難編。在沒有養成結構中剪裁的方法時千萬不要嘗試編寫獨幕劇；沒有認識獨幕劇是最最謹嚴的藝術時也不要嘗試編寫這獨幕劇；在沒有知道三一例的真面目時也不要嘗試編寫獨幕劇。獨幕劇是嚴格的受三一例拘束和剪裁最利害結構最最謹嚴的一種藝術品。就獨幕劇的時間而論，最好表演某一連續時間以內所遇到的事實。如果為材料所拘束，最多也只能將臺燈暗一下，表示在一暗中消滅了多少時間。獨幕劇既是最最謹嚴的藝術而同時在剪裁上也不僅是截頭去尾的。幕數減少了，說明的機會當然減少，但是他們須包括劇本應有的條件，以求保全劇本的完美，所以獨幕劇作家，不可不忘掉拿最經濟的手腕來完成他的最高感力。

第七章 劇本材料的搜集和選擇

第一節 搜集和選擇的標準

戲劇內容的元素爲劇旨、故事、情節、人物、對話、情感、動作七種。要表現這種東西，必求作者從閱歷人生，體察人生，得來而後才可以達到娛樂人生，批評人生，調和人生，甚至是創造人生，美化人生的目的。要達到這種目的，便有關於劇本材料的搜集和選擇。爲了戲劇是多方面的，因此在沒有搜集和選擇之先，必須有一個基本的標準。

甲 材料必須要新穎而能引起人們的興趣的

戲劇與小說相比較，戲劇是最謹嚴的文學藝術，所以戲劇材料的限制也成爲格外謹嚴。要在這茫茫人海中去找一件材料，比較最鬆弛的文學藝術的小說要困難。但戲劇的材料必須要在較爲困難的格例中向茫茫人海裏去搜集，模仿古人的材料，或竟抄襲他們的陳文是沒有什麼

意思的。人生問題原是變化無窮的東西，時代和民族，國家，社會時時刻刻在反映着，祇要作者眼快手快，何患沒有新穎的材料可採。至於要避去陳腐，方法在時刻不離名著，以免無意中模仿。如果這件事實或對於這問題的見解前人已經說過了，而你再想來一遍，必將引起見過者的惡感。要求新穎而能引起人們的興趣的材料，並不萬難，只要作者有多大犧牲的精神，哲學的眼光，明銳的觀察，深入實際的人生去追求。戲劇的表演，並不要表演人生表面，如果只表演表面上人生的吃飯，睡覺，拉矢還有什麼意味？

乙 材料必須要深刻急劇的方能收感動的效果

如果作者已找到人生，或是得到瞭解人生的地步，還不能把這種材料成爲戲劇的材料。因爲戲劇的效果完全建築在感力上，所以材料必須深刻急劇，但有時有許多可歌可泣的事故，往往只能作別種藝術的對象而不能作戲劇的材料。這在劇作家憑自己的眼光去研究而已。戲劇的材料爲什麼要深刻急劇的呢？要回答這句話時戲劇不僅在裝束的表演便可明白。

丙 材料必須有直接動作可以在舞臺上造成結果的

不拘那一個人的思想個性何等急劇，關係何等重要，如果只是心理上的變化，而無外面的動

作，無法在舞臺上表演的，這種材料也不能作為戲劇的材料。即以思想發生的效果，是在舞臺以外發生了動作，作者雖則可以差一個人來做一次詳盡的報告，不過如果舞臺上毫無動作時，決不會在觀衆腦海中刻下深刻的印象。這種材料只是應該從那結果再在舞臺上造成一個結果。

丁 材料必須適合表演條件而能在舞臺的環境演出的

如果沒有人拿劇本也有看的劇本來說話時，我們可以斷定說劇本必須要在舞臺上再現。表演條件中之最大者約有兩種：第一是屬於演員的，第二是屬於舞臺裝置的。演員到底是一個肉體，假使劇本裏要表演的是能落水不死，入火不燒，或能騰雲駕霧，來往自在，演員便辦不到，所以這類神怪戲只能讓電影利用鏡頭的 *film* 去出風頭，在舞臺上便辦不到，要辦得到或許只有古代戲劇界為要表演神怪戲而發明的傀儡劇。由此，變化無窮，出水入火，描寫一個筋斗十萬八千里的孫行者的西遊記便不是舞臺劇的好材料。又如舞臺裝置發生困難的火山崩裂，大砲轟擊，洪水氾濫等不容易在舞臺上表演得逼真的也不能採作劇本的材料。這種材料雖可以用間接法——即暗寫法——演出，但觀衆對於這僅僅的報告往往不能引起興趣，戲劇也便不發生

價值，所以這一類材料雖能驚心動魄，因裝置的不易討好，或竟無從佈置時還是以避免為妙。

戊 材料必須含有耐久性而不受時代限制的

時代不斷地向前推進，人生不斷地發生變化，只合於某一時代表演的戲劇在另一時代裏便失了價值。我們雖不敢說某一戲劇是可以推之四方而皆準，行之萬世而不悖，但只少這劇本要有耐久性。如果太切近時事，就很容易有「明日黃花」之譏。劇作家自然很容易受時事的影響而屬筆，然而決不可直書其事或受牽制太甚。最好看準那時間的耐久性，抽出那一部分來發揮。

己 材料必須含有普遍性而不受一個地方的限制的

我們對於一個劇本的產生雖不敢說他可以推諸四方而皆準，但每一個劇本至少要受某一社會的限制。換言之，凡太吃重的或含有一個地方的特殊風味的應該設法避免。合於北方人胃口的也要合南方的胃口，北方南方都可以演出。這便和劇本的推廣發生了關係。自然在某種說數上，只限於某一地方的濃厚色彩的為要使他一地方的人，認識某一地方的人情味，這類戲更值得表演，但這只能引起研究作用，而因境遇不同，不易發生感力是可以斷定的，所以這種材料也要注意。

庚 材料必須要有性格顯示而不僅是動作的

戲劇是需動作的，但如果只有動作而沒有性格的顯示的意義時，就等於沒有戲劇的價值，例如上下車輪，進出課堂，魔術，武術，打球，結婚等等，只是動作而無情節貫串其間不能作為材料。

第二節 搜集和選擇的方法

戲劇的材料的範圍很廣，搜集和選擇的標準既知道了，便不可不懂得搜集和選擇的方法。假使一個劇作家缺乏搜集和選擇的本能，則對於社會上七零八落的事，便沒法使他成為良好劇本的材料。所以劇作家在搜集和選擇材料的時候，先要注意以下兩個原則：

1. 寫自己所知的；
2. 寫自己所感的。

根據上面的兩個原則，分析出下面三種的方法：

1. 觀察，
2. 經驗，

3 讀書。

精細的正確的觀察社會上一切的實際的事故和問題，探覓他的根源和癥結，取其急待解決的，不以自己的空想爲空想，搜集與選擇之成爲戲劇的材料。

置身於社會，參加社會活動，養成自己經驗，把客觀的觀察，主觀的經驗認識清楚，看得逼真。更進而言之，作者用經驗去搜集或選擇材料時，自己的環境，生活，個性身世，交際等都可作爲材料。瀏覽小說，雜誌等，也是搜集材料的方法。如歷史劇取材於歷史，社會劇取材於一切社會問題。並且對於某一件事的境遇，不但自己無從經驗，或無法閱歷，便可於某種書中得之。（可與第十四章互相印證）

第三節 材料的範圍

戲劇爲時代之驕子，所以戲劇莫不以時代爲背景。自近代劇 *Modern drama* 出世，其與時代思潮之相互膠粘着更有力量。戲劇教化之變遷，已使宗教劇 *Mysterias* 與道德劇 *Moralities* 不能存在。可知偏見的材料，已不適用於今日。過去的戲劇，雖亦講究藝術，但不過是外面的鋪張，

內容總覺得十二分的空洞和乾枯。近代劇則不然。不單專弄技巧，並且講究內容的充實的；換言之，便是要把戲劇和現代人的動作思想相結合。

西洋的戲劇哲學家把戲劇的動作，分爲有形與無形的兩形：過去的戲劇是富於有形的動作的，近代劇則富於無形的動作；就是說過去的戲劇只重在外面的情節和舉動，近代劇要內容所含蓄的思想變化豐富。在文明進化的今日，對於觀劇者只拿無謂的外形鋪張去滿足他們，在事實上也辦不到了。有思想的人要求看內容充實的近代劇是必然的趨勢。

「劇作家就是要把當代緊急的大問題化成通俗的說教者，」這話是施登堡氏說的。易卜生、梅德林等也有同樣的主張。他們都是以改良社會，增高國民趣味爲己任。他們這種說法，初視之或未免污辱戲劇藝術的價值，但論其實際，實屬必然。戲劇既是時代思潮的反映，我們便可依着自己所在的時代，而定材料的範圍。

(1) 宗教問題——討論宗教的真精神與價值，打倒舊宗教等。

(2) 勞動問題——怎樣改善勞動者的生活，和失業的救濟，提倡勞資協作，消滅階級鬥爭等。

(3) 婚姻問題——從前結婚的目的，很和嫖娼買淫的目的沒甚差別。就是法律上的結婚也

是導引人作偽善者的。如今要主張 Free union。

(4) 婦女問題——主張女子經濟獨立，女子參政等。

(5) 軍事問題——主張非戰，提倡和平。

(6) 道德問題——打破從前的因襲道德，建設適合時代的道德。

(7) 思想問題——激發新思想。

(8) 家庭問題——提倡廢除遺產制，實行小家庭制，解決父子女間夫婦間之權利問題。

(9) 教育問題——改革舊教育，鼓吹新教育。

(10) 性慾問題——灌輸性知識，避免逾規的舉動等。

(11) 政治問題——主張以革命精神打倒不良政治。

(12) 法律問題——描寫法律黑暗，促其改良；研究法律缺點，使之平等。其他如監獄的改良，犯

罪問題等。

(13) 國際問題——鼓吹民族獨立，提倡民族主義。

(14) 職業問題——主張職業教育的必要，發展工商業，獎勵投資，解決生計問題等。

(15) 健康問題——提倡衛生，打倒舊觀念。

(16) 人生問題——講究人生真義，指導怎樣獲得幸福，打倒獨善主義，出世思想。

第四節 材料應包含的要素

1. 危機 *Crisis* 戲劇最注意志鬥爭的東西，所以戲劇的危機並不是普通所謂的危險。疾病，墮車，墜崖，牢獄之類確是危險，但不是戲劇中所用的危機。因之如看演空中飛人，不能算戲劇。因為戲劇中危機是根據意志鬥爭來的。意志鬥爭分兩部分：一是外部的，一是內部的。例如一個野心家不恤殺他的親友來奪他的地盤和財產，便是外部的鬥爭。但是一面殺人一面又怕社會的清議，又受良心的責，這便是內部。這種人天人交戰矛盾的現象，就含着很深刻的戲劇意味。

(參考拙作紳董) 例如中國劇中的討魚稅 (即打魚殺家) 中的蕭恩 (阮小七改名) 他本是反對貪官土豪天不怕地不怕的人，梁山泊招安之後，他也不願意追隨宋江去做官，就在江湖上打魚為生，偏有土豪呂子秋強取魚稅，極端的壓迫，他非常憤慨，但因他已經養了女兒，有了家室，不能十分抵抗，也只好忍氣吞聲的受着；誰知重重非禮，相逼而來，到臨了忍無可忍，左右是個

死，他只好棄了家帶了女兒，殺了呂子秋逃走。這齣戲的劇情一步緊一步，頗顯出戲劇的危機。其次是與危機相連的「疑陣」。

2. 疑陣 *Suspense* 這 *Suspense* 的意義含有多種，如不定不安都是。這個字的意義是懸心，而又有希望之意，在戲劇裏就是使人要急於看下文的一種方法，在小說裏往往在重重關頭一結，用「欲知某人性命如何，且聽下回分解。」有人譯作疑陣，還是不妥。但這個意義在戲劇中的要素上是很重要的；否則，劇情化於平淡，不能使觀衆情緒緊張而生好奇、發狂、希望等等。

3. 衝突 *Conflict* 劇中人內心的一種衝突。如思想與行爲的衝突等。列在危機之前的。

4. 障礙 *Obstacle* 如刀兵、水火、飢荒、疾病障礙劇中人的生活之前進。如珍珠塔小說中翠娥

小姐贈塔與方卿合其上京趕考，不料跌雪遇盜重生風波等。又如拙作楊小姐的秘密劇中末幕，楊小姐正備出走，忽逢陶靜芳私奔到家，耽擱時光以致被捕。

第五節 材料應避忌的幾種

1. 激發人類互相仇視的事情。

2. 勞資兩方之敵對與劇烈之反抗。
3. 誘奸婦女及用恐嚇方法而恣意強暴的。
4. 損害國體的。
5. 損害民族的。
6. 擁護舊思想的。
7. 有宣傳妨礙地方治安的。

第六節 材料應取的幾種

1. 兩性間高尚的戀愛奮鬥。
2. 孝敬父母。
3. 犧牲個人幸福，為羣衆謀幸福。
4. 進取的，獨創的，奮鬥的，不屈不撓的精神。
5. 為國家為民族之死義。

6. 提高勞工及婦女地位之事實。

7. 誠實，忠信，愛人的美德等。

8. 提倡慈善，教育之懿行。

附三十六種劇的境遇

法國人喬治樸個蒂 Polti 根據一千種戲曲及兩百件歷史的事實，將劇的境遇歸納為三十六種，著三十六種劇的境遇 *Thirty six dramatic situations* 一書。其分類饒有興趣，列下：

- (1) 嘆願。(2) 救濟。(3) 復仇。(4) 肉身間復仇。(5) 追蹤。(6) 災難。(7) 遭遇慘苦或不幸。
- (8) 反抗。(9) 大膽的企圖。(10) 誘拐。(11) 繼。(12) 獲得。(13) 親屬同志的敵意。(14) 親屬同志的競爭。(15) 殺人的奸通。(16) 狂亂。(17) 致命的慮淺。(18) 不知之間犯了的愛慾。(19) 不知之間殺了近親。(20) 爲了理想的自己犧牲。(21) 爲了近親的自己犧牲。(22) 爲了愛情拋棄一切。(23) 以愛者爲犧牲。(24) 優者與劣者的競爭。(25) 奸通。(26) 愛慾的罪。(27) 發見愛人的不名譽。(28) 愛情被阻撓。(29) 愛敵人。(30) 野心。(31) 與神明戰鬥。(32) 錯誤的嫉妬。(33) 錯誤的判斷。(34) 悔恨。(35) 再會那別離了的人。(36) 失却愛者。

第八章 劇情的結構

第一節 各式的結構

1. 最簡單的結構 最簡單的結構，便是只述一個人物的發展和他的遭遇。因為結構既是劇中人物相互間的關係，以及他們所遭遇的事故，所以結構的簡單與複雜，當然要以人物的多寡，他們中間關係的單純與複雜，以及全劇動作之為直線的或交錯的為斷。因而所謂最簡單的結構者就是只有一個人物和直線的動作。簡明一點說，這一類的戲劇就是「獨角」戲。劇中或許兩三個其他角色，但這兩三個角色，只不過是陪襯而已。但是這種結構，在實際上是很少有的。

2. 複式的結構 把錯綜線牽涉着各個人物而不致影響到主線的進展並且相同的結束歸併於主線的終局，這就是複式結構。換言之，複式結構便是各個人物的發展交結在一起的結構。因為不僅是記述一個人物的發展，所以便成立了戲劇的錯綜線，造成了曲折兀突的情節。大多

數的戲劇都逃不了錯綜線的結構的。自然在一個劇本裏的許多人物中間不過一兩個（或只有一個）是主要人物，其餘都是陪襯，或者是動作必要時的助手，並且那錯綜萬狀的情節中只有一根主線，其餘的都是助成這主線的波瀾；這樣的結構就是複式的。

這種複式的結構在古典劇和浪漫劇時代更屬需要，近代劇比較要減輕些。獨幕劇便近於最簡單的結構。

3. 鬆結構與機體結構 先說鬆結構。鬆結構就是全劇的各項事實並沒有緊密的連帶關係；雖有一事或一人為貫串全劇的總線索，但是全劇的各部分間的關係極鬆泛。這種結構的戲劇擺上去合起來可以顯得熱鬧些，刪去了却也不會減損了劇的價值。所以有許多劇本往往可以併詞或刪段來演的，因為他們的結構根本不謹嚴的緣故。

機體結構正和鬆結構相反。凡機體結構的劇本中各個人物是緊緊地勾結着絲毫不得放鬆。各人所做的事都與全劇的總線有關係，並且是固結在一起的。你簡直無法減詞也無法併詞，更不能減少人物，尤其不能刪去一大段情節而不失劇的輕重一樣。機體結構的價值正如一架機器，一架機器是許多輪軸組成的，由這合作之下發出相當的力量，所以不但不能缺少一件東西，

而且連一個很小的螺釘都不能拔掉。結構謹嚴的劇本的價值便是建築在這上頭。

第二節 結構的步驟

一種材料經過結構的手續而成爲一個劇本，確是非常麻煩的。不但從整個的故事到完成劇本，須編情節，造人物，加穿插，製幕表，寫劇情草案，支配中心人物與中心表演，及最後鍛鍊對話等等，即在還是故事本身時，也經過三個步驟的：第一步是搜集材料 *Collection of materials*；第二步是選擇材料 *Selection of materials*；第三步是整理材料 *Arrangement of materials*。搜集和選擇在上章已經說過，只有整理並沒有提及。但近代劇作家爲避免煩雜起見，多有把這三種步驟合在一起的，故關於整理這個步驟也用不着再來辭費。

1. 寫故事 關於故事如果取外國劇本或別人的作品，爲結構步驟作例，則甚感困難，因爲有許多劇作家往往只有腹稿，而沒有結構的步驟的，所以只得拿拙作紳董作個例子。

「距今日約十五年前中國某大商埠有一家人家，這家人只有三個主人，一位是哥哥叫范大祺，一位是弟弟范之祺，還有一位是她們的妹妹就是劇本中的朱范氏。哥哥大祺是一個生

意人長袖善舞，很創了一點產業。在商場上也着實有個地位。他們早沒有父母，弟和妹全靠哥哥生活。弟弟的學費是他供給的，妹妹的嫁粧也是他包辦的。大祺的正室早世，只留下女兒昭月。後來他在窰子裏娶了一個姑娘，名叫黛語樓的做小老婆。黛語樓花容月貌，出落得如出水芙蓉一般，大祺當然百二十分地寵愛她。

「弟弟之祺自從大祺出錢培植他到大學畢業，一直到外國留學回來，着實費了大祺不少的汗血錢。可是這位老弟還不满意，回國以後，也不找點工作做做，簡直天天跟大祺胡鬧，要錢使用。他哥哥當然要規勸他幾句，那知這位老弟竟老羞成怒，說：「我們父親死後還沒有分過家，你的產業，我也有一半，」這樣的要挾他，只此兩弟兄便失了和氣。

「大祺手下有一個會計叫邱叔枚，據說當過幕友，能替人做幾張狀子，又有一肚子齷齪心事，和之祺很合得來，於是之祺便跟他商量析產的事情。叔枚便出了一個惡主意，以為析產這事在宗法社會中要親戚族長做主張的，客氣點分到你手裏，也是有限得很，不如一不做，二不休，如此這般再好沒有了。此時之祺在外頭虧空很大，急於彌補，就聽了他的辦法。於是邱叔枚提出條件來，要之祺遵守。他們訂了一張合同說：「邱叔枚因與范之祺意氣相投，協同解決范

大祺之財產問題，一方即以挽救之祺經濟上的壓迫；自此事發生之後，雙方均遵守秘密，由之祺每年津貼叔枚五百塊，期限十年，此紙付丙。」

「有一天傳說大祺被人暗殺了。是仇殺嗎？是謀財嗎？一直沒有人證明。」

「大祺被殺的那年，他的女兒昭月只有四歲，他的財產當然由他的弟弟之祺接管了，因此他也做了銀行和紗廠的經理。」

「黛語樓年紀很輕，戚族多主張遣去，但此時她已有了身孕，她啼啼哭哭要爲大祺守節。」

「之祺娶不娶正室，在故事裏因爲不關緊要，沒有證明。但他是個寡人好色，這從他後來娶了好幾位小老婆是可以知道的。黛語樓年紀又輕，面貌姣好，之祺頗思染指，幾次調嬉，黛語樓總是拒絕，因此怒惱了他。他又跟叔枚商量，叔枚又給他出了一個好主意，說她快要養孩子了，少不了要吃安胎散，你可以買些慢性爛肺藥，偷偷放在安胎散中，之祺當然答應，照計去做，於是黛語樓也送了性命。」

「之祺用邱叔枚爲秘書，不久便辭退了。此時之祺風雲際會，做了著名的紳董。做了些喪盡天良的事情。」

「有一位姓伍名建章的老商人，有金業大王之稱；之祺與他比較輸贏，虧蝕不資。他屢存報復之心，而苦無機會。會伍建章有一個兒子，游蕩不務正業，時常向父親要錢吵鬧，說出老而不死的凶話。有一天建章染着急病身亡，之祺便想乘機復仇，使他屍骨不安，因此利用當地流氓與之訂約，囑先散佈謠言，然後到官廳告發逆倫案。法律本是最腐敗的東西，社會也是不健全的社會，於是伍建章身受暴骨之苦。此時中國官廳對於蒸骨相驗，均根據洗冤錄，驗有黑點，便因之定讞。這位老頭子的兒子爲了吃不起苦，也屈招了，並因爲恨及姓烏的流氓，說他是個主謀，於是兩人統處極刑。

「之祺以紳董地位，壓迫民衆是不消說的，他壓迫農民，可以代表一切。

「光陰過得很快，忽忽十五年。他的姪女昭月也長大了。昭月有一個戀人，名叫朱旭，號以玄，是做律師的。朱旭向她求婚多次，她念念不忘報仇，要報了父仇，才談到婚姻，誰能爲她訪到仇人，她便設誓嫁誰。這朱旭雖然愛她，又不能強迫她，就把這事攔下來了。

「有一天是之祺五十大慶，少不了有巴結他的人要給他熱鬧一下。他的妹妹此時已經是個寡婦了，也來道喜。之祺鬧是鬧極了，可惜沒有子女，幾位姨太太不是沒有生過孩子，只是有

而不活。之祺內疚神明，良心衝動，內心時時發生鬥爭，想改過爲善，做個好人，他妹妹又時時提及爲兄復仇之事，於是他格外感到痛苦。

「邱叔枚專爲之祺策劃毒計，也沒有好結果：靠着養老的大兒子死了，村子裏時疫盛行，幾乎覆沒了全家。他無以爲生，來向之祺求救。之祺便乘機騙取他來要挾的秘約，把他哄了出去，以爲這是千妥萬穩的事。」

「却說有一次昭月的情人朱旭在公堂上得到了謀殺大祺的線索，便是爲了查九少爺的綁案破了，捉了五個強盜，內中有兩個供出十五年前謀殺大祺，而邱叔枚也因爲之祺無情，左右是個一死，路遇朱旭，把他原本告訴了他。朱旭對於此事，有兩種目的：一，是可以向之祺敲詐，發一筆大財；二，是告訴了昭月，打勝了官司，不但美人到手，而且可以發一筆妻財。因此，他先向之祺探問他口吻。之祺自然是拒絕的。」

「之祺拒絕的意思，以爲只要向他妹妹說情，原諒他的過失，把財產讓給姪女，只要保全紳董地位，什麼都可以答應。誰知他妹妹恨極了他，說他是獸類，不讓他懺悔。之祺受此刺激，如同瘋了一般，安下一不做，二不休的意思。」

「朱旭第一計劃失敗，便告訴了情人昭月。昭月與姨母商量辦法，之祺又逼妹妹回去，而之祺因受刺激過深了，便發瘋了。」

「後來邱叔枚爲了私怨槍殺之祺，他自己也被昭月用手槍打死。」

2. 編情節 照上面所寫出的故事，編成一個敘述體的最鬆弛的文學的小說，至少可有二十萬言，或者還不止這個數目。若用文明戲分幕的方法便可分出二三十幕。我們知道這種方法是最不經濟的，爲適合戲劇是最謹嚴的文學藝術的境遇起見，自不能不下一番整理的工夫，即剪裁工夫。好像一朵美麗的牡丹，動人處在他的顏色，扶助他的綠葉雖是要素，但只要與他的美有益，保存一部分，其餘恐妨礙他的正色，便應剪除。戲劇是表現的藝術，只留急劇的部份，同時更要在來的一幕爲第一幕的格言，下手去剪裁，不要的累贅的枝葉，把他棄掉。這才成功了一個劇的情節，而不僅僅是原料的故事。

經過結構的紳董情節如后。

「紳董范之祺，是某銀行和某紗廠的經理，家產富有而艱於子嗣。傳者謂他於少年的時候，本一高等游民，寄食於他的哥哥大祺。大祺是一個商人，所有事業很多，商場很有面子。一日，竟

以謀害聞。戚類相議，以產權交給其弟之祺。官廳追問探訪，迄未得有線索，因此便成了疑案。有一部分人說這件事是之祺幹的，但以事無左證，無由證明。

「之祺五十大慶，賀者雲集。忽有邱叔枚者，以祝壽爲名，前來借款。原來邱叔枚本爲大祺的會計，與之祺最友善。當時之祺因爲經濟奇窘，求叔枚設法，因之演成殺兄的慘劇。叔枚與之同謀，並定有密約，所以前來要挾，之祺怕事情洩露，使用計毀約，並且把他趕了出去。

「有一位律師名叫朱旭的是大祺女兒昭月的情人，頗愛昭月，屢向求婚，終遭拒絕，原來昭月志切復仇，誓於復仇後，才談婚姻問題。更揚言於外，誰能取得仇人蹤跡者便以身字之。適值那天他的主顧查九少爺的綁案破獲了，捉到了五個強盜，他去代表出庭，訊悉內中有兩個強盜是謀殺十五年前范大祺的。他便來范家，途中又遇到邱叔枚。這邱叔枚因怨恨之祺，便把如何同謀，如何殺死大祺的前因後果，告訴了朱旭。這朱旭原想落一點好處，所以來跟之祺商量，之祺不允。他就進行第二計劃告訴了昭月。

「之祺知此事一旦爆發，不但紳董地位，立刻倒坍，而且還要給他吃官司，於是跟他妹妹商量，求她幫忙，情願把財產讓給姪女昭月，只要保全他紳董的地位。其妹惡其殘忍，拒之。之祺見

事失敗，神經錯亂，在腦中把過往的罪惡湧現出來。後卒爲邱叔枚殺死，而叔枚亦死在昭月手裏。」

3. 造人物 人物在劇本中的重要，在戲劇的內容章裏已經說過。這裏要講的：一、人物的來源，二、人物的派別和三、人物的分配三種。說到人物的來源，當然是從故事中產生的。有了故事方有故事的主人翁。其實這話不能說是十分澈底。我們以爲故事有兩種來源，一、爲社會的，研究現社會的問題，二、爲歷史的，拿歷史的記述作爲故事，所以人物有了兩種來源。卽是從直接觀察得來的，和從舊說部或傳聞得來的兩種。其次是人物的派別。人物的派別約有兩種，爲靜的人物與動的人物。自開篇起始終不變的叫靜的人物；自開篇起時時刻刻在那裏變動的叫動的人物。前者描寫一個性格如何應付各種環境，後者則描寫許多不同的環境或事變如何影響而形成一個性格。其三是人物的分配。一個劇本裏所有的人物，大約可分作四種區別，一、在場的，二、不但在場而且說話的，三、提及的，四、說話而不在場的。

把紳董的人物分析如左：

范大祺——是動的人物，是不但在場而且說話的。

朱范氏——是靜的人物，也是不但在場而且說話的。

范升——全上。

邱叔枚——同范之祺。

朱旭——同上。

范昭月——同朱范氏。

其他扮男女鬼魂的多人——屬於在場的。

在紳董劇裏沒有說話而不在場的人物。至於提及的有下面幾個：

(1) 范大祺，

(2) 幾位客人，

(3) 其他用人，姨太太和強盜。

(4) 汪老二，

(5) 查九少爺，

(6) 劉四金子，尤老三，

(7) 其他。

4. 加穿插 在編劇的技術上少不了穿插。穿插有連貫劇情，生動劇情，加厚動人的情感和引起滑稽的和好奇的力量。凡是一本好戲，一定有好的穿插在裏頭，沒有穿插的戲劇便是其平如砥，其直如矢的記賬式的戲劇。所以這裏所謂穿插並不是悲痛時加入一段滑稽才叫做穿插。穿插有三種，一為對比穿插；二為疑陣穿插；三為滑稽穿插。什麼叫對比穿插？就是把悲喜、貧富、興亡、得失、離合、勤惰……等等不同的劇情拿來穿插在一起，使悲者更悲，苦者更苦。例如一位姑娘戀愛失敗，在房中自殺，忽然聞得隔壁軍樂揚揚，賓客喧嘩，笑聲盈耳等便是。什麼叫做疑陣穿插？就是穿插得當的戲，能够使觀衆去想，去等，爲他發急等。例如紳董劇本中的一個電話，使人疑心是強盜打來的，等到一聽，方知是朱旭律師說有要事來見范之祺，有什麼要事這便使人想而等了。其他例子很多，不必多說。什麼叫滑稽穿插？就是在平淡的嚴肅的劇情裏，在可能的範圍內，不妨加入這滑稽穿插，博得觀衆哈哈一笑。但穿插要求自然，也要合乎情理，如果劇情在極緊張極悲痛的時候插入這種穿插，就要把悲劇的空氣攪亂，使這劇減低了價值。（參觀十一章）紳董裏沒有滑稽穿插，有的只是范升一人，但這是人物的個性如此，不是真正的滑稽穿插。同時要聲明

的這種穿插雖然含有插科打渾的意思而決不是胡調的「插蠟燭」。

5. 製幕表 在本書第一章第一節，戲劇不僅是文學裏，已經說過，世界戲劇歷史中曾有過一個幕表劇的時期，那時的戲劇家承認戲劇的結構比較戲劇的文學更爲重視，所以在 *Commedia Dell'arts* 時代，整個的十六世紀盛行於意大利。又有人說法國莫里哀流傳到現在的劇本，最初的形式也只是幕表而沒有劇本的。他只用一個綱領去指導演員，在表演時叫演員上臺自己去編撰對話，後來才寫成一個有對話的劇本。這可見得莫里哀也是着重結構而不注意戲劇文學的一分子；於此我們可以看出幕表的身分在劇情結構的地位上的重要。

維廉阿紇 *William Archer* 在他的 *Play-making* 裏也有同樣的主張說：我固然不喜歡像維多利亞中期 *Mid-victorian* 的鬧劇 *Melo-dramas* 的每一幕要有一個驚人的題名，但是每一幕必須要有表示這一幕的性質的大綱 *Head-line* 和整個劇的圖樣是可以贊成的。他並且以爲偉大的莎士比亞或許也用這個方法，不過不能證明罷了。維廉阿紇雖然只說大綱而沒有說是幕表，但是我們知道幕表也包括大綱的性質而更具體化的，所以作劇者製幕表這手續任何人是不能反對。

所謂幕表是怎樣的一個形式，也是一個有趣味的問題，大約幕表這個形式可以分作兩部分，一部分是描寫，一部分是註解。古代幕表劇的形式沒有傳給我們來模仿，但我們從上面所說的兩點可以作為我們編幕表時的模型，決不會錯到那裏。現在照我的意思把紳董的幕表第一幕寫在下面以供作劇者的參考。

第一幕

（布景——紳董范之祺家的一間精雅書室：正面一帶壁上全係玻璃窗，窗有窗簾，此時窗簾揭開，可以望見室外花園中的花、竹、芭蕉。窗口放一西式寫字檯，檯上放些書籍、文具和電話等等。右有旋椅，左有沙發。左壁靠後有門，通外間各室；右壁也闢一門，通裏面。室左置一小圓桌，兩旁放幾只西式靠椅。室右靠近後壁也有茶几和椅子。壁上掛着他哥哥的放大油像。那右門前，靠近幕線放一張沙發。此時沙發上報紙凌亂，顯見有人在此閱報消遣。）

人物：

范之祺

朱范氏

范升

邱叔枚

（劇情）之祺係一個紳董，此日正是五十歲大慶，理應十分快樂，但他因內心缺點，精神至爲不安。其寡妹朱范氏，此日也來祝壽，此刻進來談天，當然恭維他幾句，然後見他精神恍惚，於是又安慰他。忽然其僕范升偷瞧，被他們喝住，在他口中知道有人批評之祺的私德，似乎說他有謀殺他哥哥之嫌。范升被責備了幾句退去。朱范氏便談到爲兄報仇之事，很自然的回寫十五年前其兄被殺之事。忽然范升又入，報告接得假炸彈，說有強盜要敲詐之祺。此時又有電話，羣疑是盜匪打來，及接聽知是朱旭律師有要事見商。范升下。未幾，又上，說有邱叔枚者要見之祺，朱范氏乃告退。邱入，談及家中天災流行之事，求之祺接濟。之祺有拒意，於是邱出要挾手段，回敘當年兩人同謀殺害之祺哥哥之事。之祺無法，假意允他，送他五十塊錢，騙他密約由邱自己燒了。之祺說到賬房取款，拿了手槍，逼走邱叔枚。幕也下了。

上面是第一幕紳董的幕表，大多數簡單的幕表，只把這一幕的劇情寫出來，所謂劇情便包含着描寫和註解兩部分，用不着把兩部分分開來的，因爲在這裏已經可以明瞭了。餘類推。

6. 分場 有了製幕表的本領，便有分場的本領。這個本領在編劇的技巧上是很需要。不論多幕劇和獨幕劇都是如此。如果我們是有經驗的劇作家，爲避免（一）對於劇情在未動筆寫對話之前，沒有更多時間去考慮運化，使之完密，和（二）發生許多冒失的錯誤，就省不了這個分場的工夫。

把內容分場，不必有一定的限制。有的是喜歡用比較詳盡的，有的却只有極簡單的。這是劇作家個人的，所以用不着叫人去強問。但我們知道有詳盡的分場，比簡單的分場，要便利得多是可以承認的。

又，分場是對動作的段次說的，往往以人物登場退場爲段次。將紳董第一幕分場於下。

第一場——之祺正在精神恍惚時，其妹朱范氏入，來恭維他，但他總說精神恍惚的話，於是朱范氏安慰他幾句。

第二場——其僕范升在門外偷瞧，被他喝住，問出有人議論之祺的私德。說與十五年前之謀殺案有關。范升被責退去。

第三場——朱范氏要求之祺嚴追爲兄破案。並求兄像顯靈。

第四場——范升又來報告戲臺下搜出假炸彈，及匪黨敲詐之事。之祺十分鎮定。忽有電話聲，范升疑匪黨打來，不敢接，後被迫從命，知是朱旭律師有事見訪。之祺令守秘密，范升退。

第五場——朱范氏勸之祺保重，現出兄妹之愛，使下文更有力量。

第六場——范升報告邱叔枚來見。朱范氏退。

第七場——邱叔枚報告妻兒死於天災，求他救濟。之祺敷衍。邱威嚇，之祺仍是不聽，於是說出十五年前同謀殺兄之事，說現有密約可以宣佈。之祺心慌，便答應了。邱燮約。之祺先給他五十元，其餘到賬房去拿。

第八場——邱叔枚一個人，藏好鈔票，非常高興，等之祺進來。

第九場——之祺入，邱笑去接，之祺突出手槍，叫邱還出五十塊錢，逼他走路。

7. 中心人物與中心表演之支配 在分場停當之後，沒有寫對話之前，作劇者還不能放棄對於中心人物與中心表演之支配。凡偉大的戲劇家的成功的劇本，不但整個的內容的輕重是平均的，而且不拘每一幕每一場甚而是每一小節都結構得非常完密而沒有缺憾。就整個的劇本中可以看出誰是劇的主人翁，但就每一幕，或每一場甚至是每一小節未必是他做主人翁。偏重

一個主人翁的劇本不是好劇本。

要結構成一個好劇本，不可忘掉中心人物與中心表演之支配，換言之，便是要把每一場裏的每一小節的賓和主分析得清清楚楚。在劇情的連貫或承轉的一切遭遇，誰是主動的誰便是中心人物，此時他也便是中心表演的一分子。這中心表演的中心人物往往在整個劇本中不過是一個小小腳色。主角觀念的打破在編劇時已存在着。賓和主怎樣的分析呢？請言其出發點約有六個：

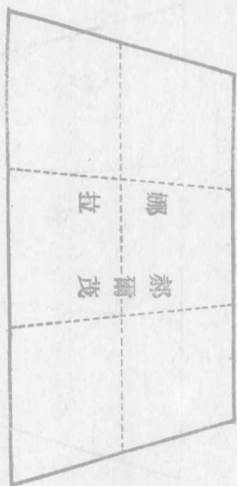
- 一、要把來連貫或承轉主要劇情的；
- 二、每節對話是由他或她選出主題的；
- 三、特別要顯示某角色的個性和地位的重要的；
- 四、他是被包圍者；
- 五、他是主持者；
- 六、他是應付者。

現在把易卜生娜拉第一幕的一節寫在這裏作一個引證。娜拉進門之後，女僕接住挑夫給她

的聖誕樹和一隻籃子，娜拉於是對女僕說：「愛蘭好好的把那樹藏起來。不到今晚這點起來的時候千萬不要讓那些小孩子們看見。」和對挑夫說多少，挑夫說五十渥兒，（挪威錢幣名）她給她一個克郎（一克郎合一百渥兒）叫他不用找了。這一節娜拉是主持者，應付者又要顯示她的個性和地位，她在這場便是主，愛蘭和挑夫是賓。

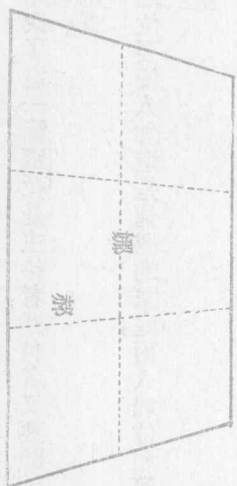
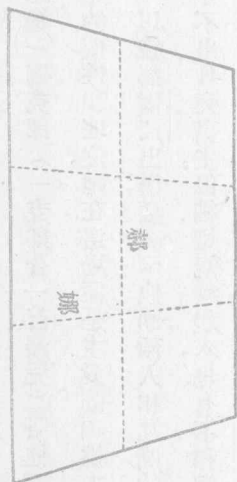
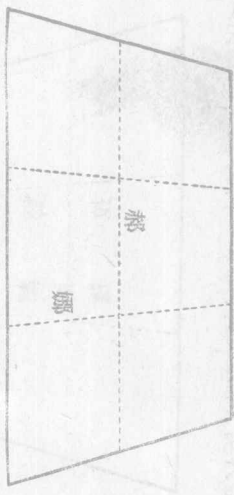
以後郝爾茂出場，要表示他們兩人相互間的地位要使人知道是傀儡的家庭，兩人地位相等，分不出什麼賓主，但細細觀察起來，也有不相同處。

1. 從花錢說到有職業，他們的地位為——



2. 說明發薪日子還有三個月及娜拉說可以借款則因表示郝不借債的性格。

3. 從節省金錢說到她父親脾氣的遺傳爲——



郝說：「你真是個小怪東西，活像你父親……這就是遺傳下來的脾氣，那種脾氣本來要遺傳的。」

娜說：「我但願承受了爸爸許多性質脾氣。」

我們現在又將神董劇本第一幕第一二場來分析一下。

朱范氏

(一) (恭維及安慰)

范之祺

(虛心及神經錯亂)

(二) 范升

(來報告)

朱范氏

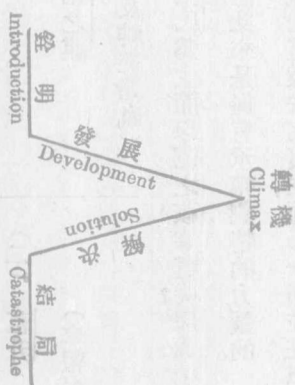
范之祺

爲什麼第一場要拿朱范氏爲主而以范之祺爲賓呢？因爲對話是由她選出主題的。爲什麼第二場爲范升做主呢？因爲他此來是握有承轉劇情力量的。

有經驗的劇作家大多數是這樣去定賓主，而每一節往往以一種小主題爲中心，其他是解釋者或發揮者都屬於賓的地位。每一小節的主題的解釋又要有時間的限制，使這節關於這主題解釋的對話不要過分的多，以致使觀衆覺得累贅。合每節小主題而成場，由場而成爲一幕。由這樣推算可以知道每幕表演的長短。

第三節 支配劇動之五段三節

拿材料的結構來講，全劇往往受德國戲劇佛來塔格的五段三節的支配，便是銓明、Introduction、發展、Development（或作 Rising action）、轉機 Climax（或作 Climax）、解決 Solution（或作 Falling action）、結局 Catastrophe 和起頭 Beginning、中段 Midway、終點 End 等。關於銓明、發展、轉機、解決、結局等支配劇動，近代劇與古典劇不同，獨幕劇與多幕劇亦大不相同，現將五段三節圖示於次：



在古典劇，風行五幕制時代，這五種步驟往往是很平均地支配在全劇的結構的形式上，偉大的戲劇家莎士比亞有時將五幕制改為三幕制，但這種支配也只在轉機後一部分縮減了一點。

近代劇則成爲起頭、中段、終點三節，將銓明與發展相併，解決與結局混和，轉機則貫串前後兩部。凡是近代劇劇情一遇轉機，即使迅速地結束，差不多可以叫人分不清結局與解決。這種改變的現象，能使戲劇的效果更加有力量，是值得贊美的。

所謂銓明、發展、轉機、解決和結局到底是怎樣的？歐陽予倩氏有這樣一個譬如來說明。例如有一個人拿石頭擲一個猴子，猴子急了，逃到樹上，人守在樹下，設法叫他下來，抓住他。照這件事來分析，可以得到下面的結果：人見了猴子預備拿石頭去擲他，是銓明。人拿石頭擲去，猴子逃跑，是發展。猴子上樹頂，人守在樹下，是轉機，也叫頂點。設法叫猴子下來，是解決。束手就擒，是結局。

除上述的例子外，再拿中國舊戲打漁殺家來說。蕭恩生性最惡貪官污吏，所以宋江招安他後，他不想去升官，改名換姓在江湖上打魚爲生，這一節便是銓明。父女兩人安安穩穩的想靠打魚過活，偏有土豪呂子秋屢次壓迫他，雇了拳師欺侮他，他一百分忍受，忍受不過，只得打退拳師，這便是發展。蕭恩怕呂子秋再來滋擾，於是上官控告，但官廳受了呂子秋的賄賂，反把他結實了一頓，這是轉機。他憤無可洩，只好帶了女兒，殺了呂子秋一家，這便是解決。他是有罪了，當然不容易在那裏安身了，於是仍做強盜去，這便是打漁殺家的結局。

現在再拿比國梅德林的茂娜凡娜名劇做個例子。

(銓明) 意大利的世賽城爲弗羅梭薩的大軍所圍，食糧斷絕。世賽的大將基獨郭六那枕戈秣馬，準備要決一死戰。

(發展) 基獨大將軍的父親馬爾各郭六那，是當時的道學家，他作代表去見弗羅梭薩傭兵隊首領白林齊弗。當時白林齊弗說，只要基獨的老婆凡娜能够去陪他一晚，他就可以解圍，放還所扣留的糧食，結約議和。馬爾各回信，基獨聽見這話大怒，提議拒絕，但是凡娜願犧牲自己，解世賽之危，出市民於難，毅然決然的一個人走向白林齊弗的營裏去。(第一幕終)

凡娜既到敵營，白林齊弗大喜，立刻下令議和，將糧食送回世賽。

(轉機) 世賽之人大喜，慶祝再生。白林齊弗從前本與凡娜相識，見着她，異常感動，却沒有絲毫侵犯她的意思。凡娜說：她完全爲救百姓而來，生死但憑將軍。白林齊弗跪倒在她的面前，談起從前的話，表示他熱烈的戀情。凡娜到了此時也不免心動。恰巧白林齊弗的部下叛變，同時又受政府的譴責，白林齊弗一時陷於危急之境，凡娜叫白林齊弗快逃，白林齊弗不得已隨凡娜到世賽。(第二幕終)

他賽的市民當凡娜是救世主一樣，歡迎她回城，而以白林齊弗爲俘虜。

（解決）基獨以爲妻子凡娜必爲白林齊弗所污，雖經凡娜百般的自矢貞潔，他還是極端懷疑。便拿白林齊弗關在牢裏。凡娜想白林齊弗並沒有犯她毫髮，對她實在是純潔高尚之愛，以人格論，基獨顯見狹小。因此她決意與白林齊弗同逃。

（結局）於是她假說她是受污，實欲得白林齊弗而甘心，乃設法拿監牢的鑰匙弄到手，救出白林齊弗一同逃走。叫道：『……是的，這是一個惡夢……但是那個美夢就要開始了……那個美夢就要開始了。』（第三幕終）

第九章 性格

第一節 人物性格描寫的討論

在上章裏把人物的來源，已經約略加以說明，由此可以知道劇本中的人物只有寫實的和理想的兩種。理想的人物是作者主觀的理想之產物，寫實的人物是作者客觀的摹寫之產物。理想人物的作者不問社會上實在有沒有這種人物，他可以不管，只憑他一己的理想加上見解，把男子都說成聖賢豪傑，把女子都說成淑女才媛。（如拙作冷飯中之葉少卿，歐陽予倩回家以後之吳自芳）把一種男子或女子誇張得特別的偉大，在作者果然是件快意的事，但與社會的實際離開得太遠，便容易令人生空虛之想而轉覺不真切。寫實的作者便與他成爲反比例。他們只是老老實實地把社會上實有的人物摹寫出來，不問他們的美醜好歹；如果社會上所有的人全是些僞君子真小人，便照寫實的手段照樣寫在他的劇本裏。凡所描寫的人物，下流到了忍不住，看

了令人短氣，失望，悲觀，也是不用顧慮到的。觀衆看見了舞臺上的人物，在社會上可以看到，或許他自己也是被描寫的人物之一，雖然不快於心，却覺得真切的多。理想的人物因爲人格的偉大，可以使人歡迎，於是寫實的人物便易引起人的憎惡。理想的人物不容易描寫，寫實的人物却到處可以採作模型；所以近代劇作家採用的人物都傾向於後者。

一個人物自然必須有一個不相同的性格，所以不論人物是虛空的理想的，或真實的寫實的，凡偉大的劇作家沒有一個不對於這問題加以苦苦的鍛鍊。在小說中可以分間接描寫和直接描寫兩種，有時間接描寫的力量不够時可用直接法來描寫，但在劇本上雖也可用直接描寫法，却不能有這樣的隨便。小說中的直接描寫又可名爲分析描寫，即作者將人物的思想性格，分析的敘述出來，越仔細越好。浪漫派的小說家有用這個方法的，寫實派的小說家也用這個方法；慣以自身經驗，作爲小說題材的小說家更常常用這個方法。間接描寫便是我們的戲劇描寫，和直接描寫成一反比例。小說描寫有主觀描寫和客觀描寫而戲劇是更客觀的，讀過本書第五章第一節者便能明瞭。所謂戲劇描寫是怎樣的呢？便是作者對於人物的思想性格不用抽象的話來說明，只着重描寫人物的動作，讓讀者自己從動作中尋求該人物的思想性格。或借書中別的人

物的議論，作旁面的表現，總之，作家不來自己直接告訴讀者，却叫讀者自己去探索。在小說中這種方法可以說是客觀的，但在劇本中便更要客觀些；因為劇本不過是交給演員的一種紀錄，人物的思想個性要他去揣摩去表現，不是叫觀眾自己去探索。同時劇作家寫某劇本的時候，有時也並用一種或兩種，但雖用直接描寫法和間接描寫法，仍須要演員有揣摩的機會。戲劇最要緊的是該人物自己的動作，對話來表示思想性格，反之，只有直接的描寫而動作對話所表示的間接描寫剛相反或含混時使演員沒法捉住描寫的機會，這方法便失了效力。所以成功的劇本，都少用這種笨方法。

虛空的理想的人物性格可以憑作者自由創造，至於真實的寫實的人物性格雖然可以向全人類去搜尋摹倣，却有各種特性的限制，例如職業不同，階級不同，性的不同，特種人的不同，民族性與地方性的不同，而各賦予一種個有的特性。（例如農人有農人的性格，工人有工人的性格）性格是總名稱，其下可分作類性和個性兩種，類性是一個職業或一階級中人共有的特性，而個性則反是。個性是各個人特有的特性，甲的個性不能因為職業相同，階級相同，性的相同等而與乙相等。

第一，職業的特性：劇作家除必須賦予一個人特有的個性外，並須賦予他的職業的特性。農人，工人，酒保，茶博士，醫生，小販，教員，走卒，星相，巫卜等各種人，只要是職業的，或多或少，便各有其職業的特性，如各職業中人常因所奉的職業而習成一種特殊的姿態，動作，語言，常於不知不覺中自然的流露出來，故作家可以從人物的姿態，動作，語言，表示其職業的特性。至於從思想上表示職業的特性，自然也是必要的。

第二，階級的特性：因為所屬的階級不同，便有了階級的特性自然流露出來。屬於某種職業者往往同時屬於某階級；例如上海的工人大都與流氓階級同化，少爺與拆白黨同化，小姐與妓女同化等等。所以作家於描寫一個人物的職業外，又必須描寫他們階級的特性。但要描寫職業的特性，往往比寫階級的特性為易，其故在職業的特性顯而易見，階級的特性則須在思想的方式上表現，非目光銳利的作者不能灼見，也不能描寫。

第三，性的特性：男女兩性因為幾千年來特殊的環境和教育的結果，已經各自形成了性的特性，實為不可掩的事實。男女體態的粗野與姣媚，動作的笨重與溫柔，性情的和平與剛強都各不同，至於思想也自然的不同了。在這種地方作者必須要注意到。（這也是男女合演的最大理

由)

第四，特種人的特性：煙鬼，酒徒，賭徒，吝嗇者，慈善者，隱居者，老處女等，因了生活的特異，可說是特種人；這種特種人因生活變常便自有他們的特性，也是作家應該注意到的。

第五，民族的特性與地方的特性：各民族有各民族的特性，各地方也便有他們的特性，這種理由本用不着說明；寫一個中國人決不能像一個日本人，如果一有錯誤，便鬧笑話。所以民族的特性便不可忽略。比民族的特性範圍小一點而在描寫易使人認識上有同等價值的即是地方的特性。那一處人自有那一處人的特性自然流露。所以作者必須有觀察力，理解力，使一個地方的人分析清楚，使人一見而認識是某地方人。寫湖南人要描寫成確是湖南人，不是江蘇人。

描寫人物的性格要受這許多束縛，所以劇作家對於這問題自然發生了困難。要解決這困難，便不能不注意練習這個學問。

性格是一般社會的，要研究性格，不妨向社會作性格的觀察。除寫低級的喜劇可以注重結構而忽略劇中人的性格外，凡是稱爲戲劇上品的高喜劇和悲劇便全恃劇中人性性格之描寫的。集各色人於一舞臺而只有一個性格，這種劇是站不住的。好的劇本並非徒然着意於修飾詞句。要

在編劇的時候，能創造劇中人各個的性格，因此，不可不對於觀察上用苦工夫。

觀察法約分爲內面觀察和外面觀察兩種：前者是指思想和動機的分析。後者是關於一切舉動服飾上的探討。

人類的習慣舉動，每每依他的生活環境而不同，所以我們往往能從人類的不同的習慣舉動而認識他或她是何等樣的人物。

(甲) 下等人與上等人抹鼻涕的樣子；

(乙) 閨女和妓女的嬌羞；

(丙) 無學問者和博學者的談吐；

(丁) 學生與商人的走路；

(戊) 上海小廬三和大流氓怎樣戴帽子；

(己) 吃鴉片煙者和平常人的打呵欠；

(庚) 各種專業人的口頭禪；

(辛) 男學生和女學生吃飯時的神情。

上面所說的不過是很簡單的例子，初學編劇的人能從這種地方入手觀察，很少會失敗的。但這些外表的觀察，比較容易成功，至於各個人的內心在動感情時所表現，則比較的難觀察。而且這種觀察更困難而更重要。例如有的人在極怒時往往狂笑，有的人以微笑表示沈痛，有的人動則痛哭流涕，有的到極傷心時也不掉一點眼淚，有的人總以善意待人，有的人却無論什麼地方都用惡意測人，有的妄自尊大，有的卑躬厚禮；這一類個別的表現，往往和其他的表現有連帶關係，例如善奉承者一定壓迫弱小，善於哭者大抵善笑，喜怒不形於色者大多數是忍耐的人。關於此類性格，學編劇者均不可不加以注意。

關於性格的內面觀察和外面觀察，也有這種來源：其一，是由於自身經驗的分析；其二，由於社會的接觸；其三，便是模仿前人的作品。觀察的範圍越廣越好，描寫的能力越深刻越好。有一種作者不拘小說劇本往往人物的性格終不出他的家庭和生活的範圍，除此之外便沒有第三種本能的。有的寫得非驢非馬，便因為「拉來驢子就是馬」的緣故。

次，拿觀察所及的性格應用在劇本裏，也不一定成功。使不失敗，請看劇本描寫性格的規則。第一，性格的對照：作者在一部劇本中必不能僅有一個人物；多則數十，少則也有五六個。這

許多人物，如果思想動作都是相同，便單調了；所以作家對於創造人物時，又須注意各個人物個性的相反，使在劇本中成爲對照。如果有兩個人在一處，意見性情相同，自然不會發生衝突，也就感到興趣，他們兩人的生活也將變成死的生活。戲劇的材料不需要這些，所以戲劇中的人物一定要對照的。所謂對照雖不必要在一處時打得你死我活，可是在性格上所表現的太雷同了，也是不行的。進一步說，意見不妨相似，性格是各人具有的。例如蕭伯納、陋巷所寫的屈來恩利醫生是何等少年氣盛，多少的不懂人情世故，而他的朋友威廉特勃、郭開恩，是何等的好巧乖滑，熟悉人情世故，他們處處都成對照式。梅德林的茂娜、凡娜劇裏的基獨郭六那的狂妄偏狹，馬爾各郭六那的和平智慧，正成了一個對照，而白林齊弗的誠懇纏綿的情愛，又和基獨郭六那的偏狹的佔有慾的不同，而正確地成一個對照。又如中國小說水滸中的宋江的處處謙恭，李逵的處處粗暴也是一個對照的例子。

其二，性格的統一：每一個人物的性格在劇本中必要一個統一，不要使人看了有兩個不同的或矛盾的性格裝在一個人物的身上。自然主義者，以爲劇本材料既取之於社會，劇中人物應該同真的人生一樣，須要照着自然的原本表現，意思就是說真的人生是常常矛盾的。作品既然

是解釋人生的，即應描寫一切的矛盾。但是事實是事實，戲劇是戲劇，戲劇含有修飾作用而不是整個的 Copy。拿前後矛盾的性格的人物拿上臺去，觀衆一定要發生誤解，所以在戲劇中有時難免描寫此種性格，必須特別注重因果性。譬如一個平日莊重自持，治家謹嚴的人物，有一天突然狂舞，在人生方面也是有的，而在戲劇上却不得不預先敘明他所以狂舞的理由是因爲酒後，怒中。一個出身富貴，家庭教育良好的學生的箱子裏，忽時搜出許多同學失去的東西時，在他師友看來，自然是莫名其妙，在人生方面，却也可以算得是真，可是寫在戲裏爲要保持性格的統一起見，必須如心理學家的探索他的根源，予以解釋。作者決不可如師友一般不解解之，一定要尋出他這種壞習慣的潛伏的原因，預先埋伏，或事後補敘。

其三，性格的輕重：性格的輕重在劇本中約有兩部分，應該注意。一是屬於主角的，一是屬於副角的。戲劇爲要適合觀衆的幻覺，每每不能不利用誇張法去造成真實感。劇作家也和導演者差不多，要使觀衆感七分美的時候，非裝飾得十分不成功，要飾三分病態時，非表演到五分不夠的。在性情方面，如果要在觀衆的腦膜上印上一個勇敢的印象時，就必須將人生正常所有參雜的在勇敢中的一二分懦弱氣完全抹去。如果要使觀衆覺得那女子是潑辣時，也非將那女子平常

態度一筆掃除不可。這種過分的描寫，便是誇張，誇張也要適可而止，不然，便失了真實感了。其次，一個劇本裏除主角外，不能沒有配角，所謂配角也需要性格，但這種性格描寫應與主角有比較，分出輕重來。否則，配角寫得太有精采，便會把主角變成暗淡的。配角性格寫得有聲有色，往往妨礙主角的發展，分觀衆的注意力，所以在劇本中配角不論地位是三等四等也要有各個不同的性格，却不可超過主角而使主角感到困難。

第二節 性格描寫的方法

性格描寫的方法計有兩種：即上章講過的直接描寫和間接描寫。直接描寫又分三種區別，一種是用別人來論到該人物的性格，一種是該人物的自評，另一種是作者的總介紹。小說家說間接描寫法是戲劇描寫，自然，我們採取描寫的方法以間接描寫法爲最妥善，但有時也可以採用直接描寫法。

直接描寫法中的總介紹的例子，可以從托爾斯泰的教育之果作研究的證明：

「劇中人物

廖尼得，菲多羅維赤，慈維慈金柴夫。退伍的禁衛軍騎兵中尉，擁有各省二萬四千畝之地。年紀約有六十歲上下，是位活潑愉快的紳士。迷信降神術，喜歡用自己的談話令人聽着驚異。

婀娜，帕芙羅夫娜，慈維慈金柴夫。廖尼得的妻子，是位年輕，身體臃腫的夫人。性情最容易激怒。妄信醫生，留意世俗的禮儀，藐視自己的丈夫。

伯特西。他們的女兒，二十歲，是位世俗的女郎，行爲大方，喜歡模仿男子的舉動，架着一付鉗鼻眼鏡。伏蕩愛笑。說起話來，迅速清晰，斂着嘴唇，和外國女郎一般。

瓦西里，廖尼得赤。他們的兒子，二十五歲，法學士，沒有一定的職業，自行車會，賽馬會，獵犬獎勵會的會員。是位健壯，自信的青年。說話響朗簡斷。有時極其嚴肅，有時又很高興的大笑起來。

阿列克司，福拉基米羅維赤，克魯戈司維特羅夫。教授，學者，五十歲，有種靜穆，愉快，自信的態。喜歡說話，發音很遲緩的。對於不贊成自己的人，露出輕藐的神色。吸的煙很多。身體乾瘦，是位喜動的人。

醫生 四十歲，身體肥壯，像貌秀美；說起話來，響朗，很粗魯的。時時怡然自得的微笑。

瑪麗亞，昆斯坦丁諾夫娜 是位二十歲的女郎，音樂學校的生徒，音樂教師，額上有些捲髮，裝束入時，態度極其嫵媚。

又如郭歌里的巡按一劇，除將劇中人一一表列出來以外，更把劇中人的性格與打扮另詳述在劇中人總表的前面，作一個「扮演人須知」的說明。

「劇中人之性格與穿扮（扮演人須知）」

知事 居官甚久，人極明敏。雖有時受賄，然居常嚴正，遇事極認真，幾與道學先生相去不遠。言語不急不徐，輕重多寡恰合分際。每發言必中肯要。而其爲人，則以初次出任下級官吏之故，職務繁苦，既形粗魯，且覺暴厲。顏色忽驚忽喜，忽而卑躬折節，忽而倨傲王侯，變化神速，令人莫測。服飾平常，着馬靴。髮頗整齊，色斑白。

安娜 爲知事之夫人，頗嬌好……略解詩書，頗知禮義。性喜動，而驕矜逼人。時能折服其夫，但僅於細微末節及笑談中耳。戲中凡四更衣。衣飾各異。

赫列斯達奇福 係一二十三歲之青年。身軀瘦小，性微魯鈍，極少主張。蓋衙門辦事不力之人員中彼其一也。言語動作，不假思索，一事之發生，毫不顧其始終。措詞簡斷，意難預測。扮演此人者，須作出十分真誠，十分坦率之狀，方爲上乘。服飾以新式時裝爲宜。

何喜卜 爲其僕。與一般之老年舊僕同。俯首侍立，其貌惟恐不恭，行極規矩，常以禮法自持。……衣服以灰色或藍色之舊者爲宜。

波不稱與多不稱 二人身材短小，最好事。惟甚相近。同着短褲。語極急，每發言必聳肩舞手。
阿莫司 爲縣中之審判官，讀書約五六本。頗信仰耶穌。性甚疑猜，故每吐詞必有寸分。扮演人應於面際常現有意味之色。聲音重濁，語每延長，如一破舊之自鳴鐘，必先發沙音而後自鳴也。

上面所舉的兩個劇本雖其敘述的方式各有不同，但總是列在劇本的前面的，有種劇本往往在人物表上不加以說明而常於他上場的時候附帶加以說明的，這種例子在各種劇本裏都可以找出來。現在因爲手頭有戲劇協社的劇本彙刊，把洪深改譯的第二夢描寫人物性格的方法

寫在下面，以供初學者之參考。

『第一位是五十多歲的劉太太。看她衣服不甚入時，但也不覺古董，同她講話，覺得從骨子裏直笑出來，甜蜜得令人親愛；但她並非笑，乃是天生的一團和氣，一位多福多壽多財的老太太。

第二位三十多歲的瞿夫人，旁人背後議論，說她平時雖美，遠不及怒時更美；而瞿夫人於是乎多怒。

第三位，董林宛春，新嫁娘，今隨夫子蜜月旅行，新女子，前曾在高等女師畢業。

第四位，馮畏女士，一切不畏，她不畏梳奇怪的頭，不畏穿奇怪的衣服，不畏單身旅行，不畏旁人議論，不畏天下難事。

第五位，許二小姐，乃是閩秀千金，家中富有，父母寵愛，所以奶娘丫頭，小廝奴僕，沒一個敢違拗她，天下甚大，却是沒有一件事入得眼，沒有一個人看得起。

王裕，濃眉大眼，體格魁梧，穿一身藍布衣褲。我們若在山東，直隸，起早趕路，晚上到了旅店，那客店裏倒臉水牽牲口的夥計，必定是他。但人不可貌相，從前江湖上講義氣，他可以開黑店做

大王。如今綠林淘汰了，他還可以拿一管盒子礮，藏在青紗障後做土匪。做土匪：一可以升官，二可以發財。既升官須得留兩片鬍子，穿一身軍服；既發財，則須戴上眼鏡小帽，着上袍子馬褂。所以北地有句話，叫「民商兵匪不分」；又道「將相本無種，男兒當買槍」。刻下王裕祇做一香火道人，可憐！」

又像劉厚齋，董國材，瞿知白等的性格描寫如左：

「這時從右房裏走出劉厚齋，他今年六十多歲，還是喜歡聽僕人們叫一聲少爺，他祖與父，生前做過大官，他現在是山東出名的豪富鄉紳，家裏除掉千百頃田地，還有三樓藏書。他少時讀書，曾發下志願，要著一部井田考。家中書桌抽屜內，尚有十五六頁抄寫未完的筆錄。往常同朋友談起，計算幾年幾月，這部名山事業，能告成功，可惜從未打算，那年那月可以起筆。所以他生平有一大恨，只恨生在膏梁錦繡之家，倦了奏動絲竹管絃，厭了遊偏名山勝水，十分安樂，養忘了志氣。假使生在平常讀書人家，自己是個寒士，這部井田考，早可傳之不朽了。

.....
跟着出來董國材，記得他星期一纔在大學畢業，得政治經濟博士學位，星期二便與女學生

結婚，星期三做了交通部司長。董博士少年得意，志大才大，生平只有一事，自己承認失敗。現正背着人，力圖補救。

看那來者，衣衫襤褸，形容憔悴，乃是十年前名畫家瞿知白的軀殼。回首當年，風流瀟灑，是何等的意氣。誰知結婚之後，他所仰慕傾倒的夫人，有萬種好處，獨獨解不得他的胸臆。兩個愛也愛到極點，恨也恨到極點，離又不好，聚又不是。如今瞿知白，祇圖借酒澆愁，消磨那一時消磨不盡的歲月……」

有許多劇本的作者為免除劇本中的累贅起見，除年齡職業關係有了說明外，對於性格往往不高興詳詳細細地去說明。至於在劇中人的總表之前，又有一個扮演人須知，更是少見。所以聰敏的作者大可不必費筆墨在這上頭。不過在劇本上固然用不着細細加以敘述，但劇本在草稿的時代，却很需要這種預備功夫的。我的猜想是這樣，以為劇作家當預備起寫劇本的時候，他們一定有像郭歌里的巡按的一張詳表；由這表內所列的各個人物的性別，年齡職業，身分，性格出發去定他們的服裝，語調，思想，動作，反之，記在腦中，往往不易把握着人物的一切而致發生人物的前後的矛盾。在初學編劇者比熟諳於作劇者更需要這種工作。將這張表不離他的座右，或同

幕表，場節，放在一處，時時加以研究。

直接描寫有三種區別，這裏所說的只有總介紹一種，其他兩種一爲用別人來論到該人物的性格，二是該人物的自評；還有所謂間接描寫法，因爲這幾種是應用在對話裏的，對話在劇本文學上佔有重要的地位，故另列一章於後。

第十章 對話

第一節 對話的職能

如果在編劇的技術上，劇本在重視結構訴於視覺外，尚須文學的幫助，使觀衆多了一層聽覺的感動來發展劇的效果，則對話在戲劇的價值上便產生關係。戲劇是安排表演，我們不必否認，但我們知道戲劇無論在偏重結構的時期，只需要幕表由演員上台隨意說話，而要演員說話，則由編劇者先來支配定對話也是一樣。所以不是歌劇或默劇必定要利用對話。沒有動作不能成爲電影，沒有對話也不能成爲話劇。

對話自有他的職能，他能運用劇情而發生情感，他能連貫劇情而使結構更加精密有力。除此以外，他的最大的職能便是表示出身，表示性格和心理的暴露。

1. 表示出身 用對話表示出身有明寫和暗示兩種，如今先把明寫的例抄在下面。

顧仲彝氏改譯美國名劇家 Eugene Walker 的梅羅香。

「羅香 你的意思是我們應當把以前的事都講出來，使旁人說我們的話，我們雙方都早已知道了。」

子英 這正合我的心。

羅香 子英，我有許多事就是對你講，也很不願意的。要女人家把以前的醜事一件一件翻出來悔過，實在是很不容易的。

子英 從頭至尾我都知道：你怎樣從小到上海來學戲，怎樣走錯了路，怎樣嫁人——那時你還不過是個小姑娘，後來你丈夫因喫醉了酒回家來自殺了。可是這種事情都過去了，我們可以忘記他。我也知道你後來怎樣奮鬥，受了多少痛苦。後來你怎樣和白森卿認識……」

又如女店主一劇也是很好的例。

「馬 康先生，你向來愛高擡架子，什麼事都跟我比，你細想一想，你比得起我嗎？」

康 有什麼比不起你？

馬 你家裏有我的勢力大嗎？

康 我雖不像你有勢力，可是住在這旅館裏，所化的錢總比你多得多啦！

馬 你別忘了，我父親從前做過都督，我是個警察廳長。

康 你也別忘了，我是稅務局局長，家裏有二十萬……

馬 哼，你做了這個局長一年了，才能買一所樓房……」

又如蕭伯納的華倫夫人之職業：

「華倫夫人 哦，說却容易，容易得很，是不是？——你要不要聽聽我從前的境遇。

薇 要你告訴我，你坐下好不好？

華倫夫人 哦，我坐下就是；你不要害怕，你可知道你的外祖母是怎樣一等人？

薇 不知道。

華倫夫人 不錯，你不知道，我知道。她自己說是個寡婦，在造幣廠附近開了一個煎魚舖，她

同她的四個女兒就靠着那個過日子。我們四個人裏頭兩個是同胞姊妹，就是我同利慈；我們

兩個人面貌身材都長得很好。據我的猜想我們的父親是個光景優裕的人，母親却說他是個

上等人；但是我亦不知道究竟怎麼樣？其餘兩個就不是同胞的了——他們是身材很短，面貌

醜陋，帶着餓容，勤苦正直，可憐的東西；若不是母親把我們弄得半死不許我們欺侮他們，我同利慈就要把她們弄得半死了。她們是正經人。但是正經到底有什麼好處？讓我來告訴你。她們兩個人裏頭有一個在一家白鉛工廠裏一天做十二點鐘的工，一星期拿九個先令的工錢，直到後來她中深了鉛毒把性命送掉爲止。她祇須預備得個兩手痺麻的毛病，但是她竟死了。那一個常常被人家拿來作我們的模範，因爲她嫁了一個但福食料場的政府工人。她每星期的入款祇有十八個先令，她却把家裏同三個小孩子都收拾得整整齊齊，乾乾淨淨——直到她喝上了酒爲止。那是正經的代價，值不值？

薇 你同你姊姊都這樣想嗎？

華倫夫人 利慈並不這樣想：她有志氣些。我們一同進了一個教會學校——這是我們自命高貴，覺得勝過那些什麼都不知道，什麼地方都沒有去過的孩子的——一部分的原因——直到有一天晚上利慈出去了，從此沒有回來爲止。我知道我們的女校長心裏一定想我不久就要學我姊姊的樣子了；因爲那牧師時常警告我，說我姊姊的結局一定從滑鐵盧橋上投河自盡。可憐的蠢材！他只懂得這一點！但是我怕那白鉛廠的心比怕那河厲害；你處了我的位置，一

定也是這樣想。後來那牧師在一家名爲禁酒其實什麼都賣的飯店裏替我找到了一個做雜活的位置，於是我就做了女堂倌；後來我又到滑鐵盧車站那邊酒店裏去——端端酒，洗洗杯子，一天做十四點鐘的事，飯食之外，一星期拿四先令的工資。都要算是我的大進步了。有一次極冷的夜裏，那時候我倦得眼睛快睜不開了，你猜那時候誰來啦，除了利慈還有誰？她穿着一件長的皮外套，又好看又舒服，錢袋裏盛着許多金鎊。

薇 我的利慈姨母！

華倫夫人 正是有這樣一個好姨母，亦就不錯啦。她現在住在溫林斯脫，靠近禮拜堂，是那邊極體面的貴婦人中間的一個——在跳舞會上看護人家的閨女。多謝，幸而利慈沒有到河裏去！我看見了你有些想起利慈來了：她是個第一等的做事的女子——起初就賺錢——從來不肯太露她自己的真面目——從來不慌亂，不錯過機會。她瞧我長得很好看，隔着櫃檯對我說，「你這小蠢貨，你在那裏幹什麼？爲了別人的利益消磨自己的身體同自己的容貌！」那時候利慈正在那裏賺錢想在勃盧塞爾自己買所房子；她想兩個人賺錢可以比一個人快些。所以她借了點錢給我，讓我動手去做；我就盡力去賺，先還清了她的借款，然後同她合夥做買

賣。爲什麼我不應該那樣做嗎？勃盧塞爾的房子真是上等的——女人在那裏住着比在傑痕安尼毒死的工廠裏好的許多。我們那些女孩子沒有一個受過我在酒店裏同在家裏受的那種待遇的。你願意我在那些地方受苦，年紀不到四十就變成一個老苦力嗎？」

以上是顯明地說出的，還有是從字句中暗示他們的出身的：譬如戲劇協社劇本彙刊二集中徐卓呆的月下。

「襟江 妹妹，你肯嫁嗎？」

玉姑 結婚？我嗎？

襟江 我近來只是看着你那可怕的影兒，實在難受。一看着這影兒，連什麼歡喜都失了，我非使你有幸福不可。你若不幸，那是由你築成的。我們那幸福，也像蟻塔似的就坍了。

玉姑 但是，我非不幸，很有幸福。

襟江 然而我以爲不然。我是醫生，所以或者太從生理方面立論，也未可知。總之，人類的不幸，原因全是從肉體的缺陷上來的。這却有種種，雖有種種……

玉姑 然而這麼經過蹂躪的胸中，決不會有對丈夫的愛情湧出來了。即使有人肯與我

結婚……

襟江 怎麼？

玉姑 我的不能生育，你是曉得的。我的身體，不能再得到甚麼恩惠了。

襟江 但是倘使袁達五君，那末……

玉姑 父親母親一一好好送了終，你又很體面的成功了。這兩件事情，便是我這薄命人過度的恩惠，過分的幸福了。我的力量已完，要做妻做母成一個家庭之主，乃是幼年時代的夢想咧。」

從上面對話當中可看出玉姑和襟江兩人的出身，襟江的地位成就是玉姑幫助的，玉姑怎樣幫助的可以從玉姑口中「我的不能生育，你是知道的」看出，這同時也是玉姑的出身。

蕭伯納的陋巷寫死命裝着紳士面子而無意中不期然地暴露出他過去窮困微賤的馬腳來的沙託利過斯也是顯然的例。

「沙 唔！你已經寫的是什麼？」

郭 「我親愛的姨母梅呂！就是屈來恩起的姨母，我的朋友羅克斯代爾夫人。你要曉

得我不過是替他起草稿讓他自己謄。

沙 很對。你往下寫，或是我提你一兩句，好嗎？

郭 你的幫助一定極有用，歡迎之至。

沙 倘使我寫，我一定這樣寫。「和我朋友郭先生在來因河游歷的時候——」

郭 好極了，好極了。正是這樣說法。「——在來因河游歷的時候——」

沙 「我結識了」——或是說「偶然碰到」，或是說「撞着」那個頂合你的口氣你用

那個就是了。我們千萬不要太拘客套。

郭 「偶然碰到」——唔，使不得；太隨便了，沙先生，太隨便了。我想不如說「有幸認識。」

沙 使不得；那個讓羅克斯代爾夫人自己斟酌去。還是照我那樣說吧。「我結識了一位年

輕姑娘，她的父親是——」

郭 結識一位年輕姑娘，她的父親是——怎樣？

沙 「是」——你不如說「一個紳士」吧。

郭 不消說得。

沙 不見得不消說得，哼！——一個紳士很有財產，很有身份——」

郭 「那財產身份却都是他自己創得的。」

2. 表示性格 對話表示人物性格仍同表示出身一樣分明，與暗示兩種，明示自然是自己口中或別人口中說出，但要使戲劇神化，必然要從語調中顯示出來。不能表示人物性格的對話是失敗的對話。例如歐陽予倩氏的回家以後寫吳自芳的性格如真有其人一般。

「期昌 少奶奶你太好了，治平辜負你，你還替他打算，你的意思是叫他慚愧，他那裏知道，可是我決不讓他辜負你，望治平憑他自己的良心來處置這件事情。」

治平 我也決不辜負自芳。

自芳 說不到辜負的話，只要你自己檢點檢點自己的事情，別讓人家說你一回家就使大家不安。至於我，在家裏承父母十分鍾愛，來到這裏，祖母舅姑待我比自己子女還好。我本來喜歡鄉下，也不羨什麼繁華，我愛種花，愛養蠶，愛讀書，自然有許多世界，在我這方寸之中，我又何求於人，又何求於你。況且我最佩服祖母的爲人，他老人家辛苦一生，好容易使兒孫都能成立，我不要說是孫子媳婦，就算是鄰居，我也願意常來安慰她老人家，如今她老人家所望的只有

治平，目下這件事，一定要教她老人家傷心，我不忍，我以為還得想法子娛她老人家的晚年纔是。請治平不要再提自芳的事，自芳自然有自芳的主見。……時候不早了，你也自己決定吧，去吧。

治平 她已經跟我決裂了，還有什麼說的。

自芳 你不能這樣說，她是個可憐的女子。

有述 自芳，難道你不可憐嗎。

自芳 天底下只有失望的人跟乞憐於人的人，是最不幸，是最可憐，本不求人憐也就不受人憐，本來沒有求人的地方，也就沒有失望的苦楚。治平沒有回家是怎麼樣，他回家以後又是怎麼樣？豈棚瓜架不適宜於金迷紙醉的人物，錦繡繁華也不適於鄉村的女子。……」

洪深改譯的第二夢對於描寫性格更是簡明。

瞿夫人 這件事一刻也不能緩得，咱們主意都拿定了吧。

劉太太 要辦呢，自然就辦，可是你們當真就辦嗎？

瞿夫人 別等他們男客來，咱們先辦妥了頂好。

董林宛春 不妥吧，這件事男客也有份。

許二小姐 回頭男客來，老道準是跟着一塊兒來。我看你們是怎麼樣？

劉太太 袁真人還是咱們的主人呀。

馮畏 真是有點對不住老道，可是計較不了許多。

劉太太 就辦吧？

在這樣簡短的談話中，便把幾個人的性格表現出來，不是於編劇有經驗的決辦不到。瞿夫人的性急而好怒，劉太太的一團和氣，董林宛春的精細，許二小姐的自負，馮畏的果斷，真可說寫得恰合分際。

3. 心理的暴露 對於同樣的一件事，各有各的心理。小說家對於此問題可以由第三身插入他們心理的怎樣想，怎樣轉變，而戲劇則不能有人上台去報告的，所以這問題要在對話裏來解決。顧仲彝的梅蘿香中對於解決女子生活一段可以做個例子，看出兩人不同的心理。

「蘿香 喔，解釋有什麼用呢？」

春蘭 你要曉得，蘿香，我最不喜歡勸人家。但是你真使我頭痛。我以為你是很聰明的。年輕不懂事的女子，剛進這種門路，難怪他不受欺騙；但是你對於這玩意兒弄得久了，應當明白些。

羅香 春蘭姊，你如果專來講這種話，請你休嚙嘛吧。老實對你說，今年夏天在廈門的時候，看中了一個人，一個真正的男子漢，他對我一百分的傾倒，他使我看到光明的路，真正做人的道理，他——喔，唔，你不知道的——你不會知道的。

春蘭 我不知道，不會知道嗎？確是對的，我剛從蘇州鄉下出來的時候，什麼都不知道。男子的愛情，我也不知道。全上海議論紛紛的講我是上海最漂亮的女人，我也不知道。許多有錢有勢的人，老的少的拿着成千成萬的洋錢，只求我喫頓飯兜圈風，我也不知道。我什麼都不幹，那是你知道的，是不是差不多有三年我死釘着老三。想望他把我從光明的路上引到美滿的地。可是我一天老似一天，面色也褪了，頭髮也稀了，臉上的縐紋也起來了。那時候，用不到什麼香粉，胭脂，花露水，生髮膏。好羅香，你曉得什麼結果。

羅香 一半也是你自己不好。

春蘭 年紀大起來，人老起來，難道是我的不是嗎？面色老起來，身段粗起來，難道是我的不是嗎？他們不再放汽車來接我，不再講我怎樣好看，難道又是我的不是嗎？許多有錢的男子釘着新來的漂亮女子吊膀子，難道又是我的不是嗎？後來老三看人家都不睬我，不理我，他也就

討厭我，冷淡我，終於——無情的丟棄我，難道——難道又是我的不是嗎？我一氣幾乎送了命。從此我就橫了心，只要多撈幾個錢就算了。後來碰到甲書。他同我好，我也就由他。就是這麼一會事。

羅香 我不懂你這種生活，怎麼過得。

春蘭 你也有過，那時你並不討厭。

羅香 是的，但是現在情形不同了。如果你是我，你也要這樣的。

春蘭 不，所有風流的事情，我都嘗遍了。我現在只求錢愈多愈好；將來再有兩天，我不怕沒傘撐了。

羅香 你到底來做什麼？我要這樣，你何苦來干涉我呢？

春蘭 我無非要幫助你呀。

羅香 你不能幫助我。我很好——我告訴你很好。無論如何，要你管什麼？

春蘭 但是，我要管管。你住在這種弄堂房子裏，天天和這些不三不四的混在一起，我知道你是很難過的。你看房子裏多少冷，又沒有熱水，身體糟得饑瘦。找機會是有，你不要還有什麼

辦法呢？……

羅香 但是我得到了你得不到的東西。我雖要藏起我的衣服，但是我可不必躲過這個臉。你同那個人——他年紀足夠做你的爸爸——還是扭扭捏捏肩平肩兒手攬手兒的一塊走。我不懂你有什麼臉面見正派的女人。

春蘭 你再講，你以前也是如此，可是我從沒有見你難爲情過。你說他老，我也知道他老，但是他對我確是好的，常常想法叫我開心。你想我喜歡他嗎？我不但不喜歡他，有時還恨他，但是他明白；並且每到月底他總有一大捲鈔票給我——這我可以在你面前罰咒的。

羅香 你怎麼對我講起這種話來？

春蘭 我無非要你明白自己。空口說說的真操你早已沒有了。此時你徒然得個虛名，我說還是實在好。」

在這大段對話裏可以看出梅羅香和筱春蘭兩人的心理，一個是含辛茹苦立意正派，一個是經過患難，看穿女子生活，勸她不必把愛情兩字比金錢看得重。這場戲在第二幕中算是頂點。其他如年齡，性別，情感，職業，身份等都可以由對話用暗示或明示的方法自己或旁人說出。這

種例子恕不列舉了。

第二節 非對話的話之避免

1. 獨白 本書第四章現代劇的特質，其第五則便是獨白與旁白之廢置。獨白爲什麼要廢置呢？因爲他不切近人生，而與寫實派的格例衝突。我們試看現實的人生，除非是酒後或神經病者，他才會自言自語。獨白是一種出於常規的舉動，在我們日常生活中是很少的，尤其是長篇的報告或說明。不過獨白在日常生活也不能說一定沒有，如我們遇到研究數理，苦思不得其解，忽然心有所得，必然口中喊出「原來是這個樣子的」，看到無理的新聞時說「豈有此理」，「放屁」，「心理苦悶不樂時說「唉，人生真無意義」，「可惡」等類的話，所以有人拿來作爲反對不能廢置獨白的理由。其實不然，這是神經受了刺激時一種聲音的反應，應該說是「偶談」而不是獨白，長篇的報告或說明是獨白，人如果不發痴，決不會自言自語，故必須廢除。反之，便是他編劇技巧幼稚的表現。

例如小仲馬的茶花女和莎士比亞的威尼商人中所有的一節——

「馬格哩脫 在一禮拜以前，有誰能向我說，世界上有這樣一個我所不知道的人，能於在這樣短的時間之內，就來關切着我的心與我的想念，而且關切到了這樣的一步？而況他還愛着我呢？就我說，我所知道的是，如果我現在對於他纔可以算得愛，那末我就算從沒有用過我的愛。可是爲什麼要把一種快樂犧牲掉呢？爲什麼他就不聽任着自己，走向他心腔中最妄幻的一個所在去呢？——我又是個什麼？我不過是天地間偶然所生的一個動物罷了！——這於我並沒有什麼關係，我只覺得我現在的幸運愉快，竟是我從前所沒有過的。這亦許是因爲有了一個不良的預料，才是如此。我們這一班的女人，都預料着人家是愛我們的，我們是從不愛人家的，因此一旦碰着了心上所料不到的事，就連我們自己所處的地位也就模糊起來了。」

（第二幕第五場）

「朗 我的良心當然不讓我從猶太人家裏逃走的。可是那惡鬼在我手邊，引誘我，對我說，「高樸，朗勞高樸，好朗勞。」或是說「好高樸，」或是說，「好朗勞高樸，」——用你的腿，出發，逃走。」我的良心說「不能，小心，誠實的朗勞，小心，誠實的高樸，」或是說，好像剛才說的，「誠實

的朗勞高樸；不要跑；把想跑的腿重重的踢一腳。」可是，最勇敢的惡鬼，却叫我收拾行裝說道：「跑呀！滾呀！」惡鬼這麼說：「爲老天的緣故，鼓起了膽呀，」惡鬼說「跑呀。」可是我的天良，抱住我心的頸子，頂聰明的對我說：「我誠實的朋友朗勞，你是一個誠實爸爸的兒子，——或者還是這麼說吧，是一個誠實媽媽的兒子，因爲我父親做過不老實的事——我的良心說，「朗勞，不要滾，」我的惡鬼說，「滾吧。」我就說，「良心，你說得好；」我又說，「惡鬼，你說得好，」要是聽良心的話，我應該服侍猶太主人，可是對不起老天，他纔是魔鬼呢；要是逃走了，聽惡鬼的話，對不起，他自己又是魔鬼。我主人猶太人當然是個活魔鬼；我的良心心腸太硬了，定要勸我照舊服侍猶太主人。惡鬼的話纔像好朋友說的；惡鬼，我跑了；你吩咐我的腳跟吧；我跑了。」

(第二幕第二場)

2. 旁白 *Aside* 在近代劇是不需要的也應該廢置，這個問題在第四章現代劇的特質第五則說過。現在因爲關於對話再重說一遍。旁白，在京劇裏叫做背弓，是一種假設臺上人聽不見，而觀衆可以聽見的話。世界上那有臺底下的觀衆聽得見，而臺上同他在一起做戲的反而聽不見的道理？所以這個旁白比獨白更沒有道理，必須廢置。旁白是怎樣的一個形式，請看京戲武家坡

與莎士比亞的威尼斯商人。

「……(生)就是王丞相之女，薛平貴之妻，王氏寶川。(旦)軍爺與她是親？(生)非親！(旦)帶故？(生)非故！(旦)非親非故，問她作甚！(生)大嫂有所不知：是她丈夫與我同營吃糧，託我帶來萬金家書，故而動問。(旦)軍爺請稍待。(生)大嫂請便。(旦)啊，且住：想奴兒夫離家一十八載，今日才有書信回來，本當上前接書，怎奈我衣衫襤褸，這便什麼處？軍爺，打個啞謎，你可曉得？(生)略知一二。(旦)我問你這遠？(生)遠在天邊，不能相見。(旦)這近？(生)莫非就是薛大嫂嗎？(旦)不敢，平貴之寒妻。(生)來，來，重見一禮。(旦)方才見過禮了。(生)有道是禮多人不怪。(旦)你拿書來！(生)你且稍待。啊，且住：想我平貴離家一十八載，不知她的貞節如何？看四下無人，不免調戲她一番。她若貞節，將她收下。她若失節，將她一劍殺死；回轉西涼，亦好見我那代戰公主……」

「夏 好；聞聞豬肉的香味；吃吃那魔鬼變的豬肉。我情願跟你們做買賣，情願跟你們講話，散步等等，可不情願跟你們一塊兒吃，一塊兒喝，一塊兒禱告。商場上有什麼消息沒有來的？」

誰？
（安東尼上）

白 這是安東尼先生。

夏 （旁白）你瞧多麼卑鄙驕傲的樣子！我恨他，因為他是基督徒，更恨他，因為他常常不收利息借錢給人家，因此把我們在威尼斯盤剝重利的印子錢，硬拖下去了。要是我有一天抓住他的屁股，我就要肥肥的把那古往今來不解的怨讎，報他一個痛快。他恨我們的古國；他當着大衆商人的面，嘲笑我，嘲笑我的買賣，嘲笑我放印子錢得來的錢財。如果我饒赦了他，祖宗同族都要倒霉了！

3. 長時間繼續談話 一個人繼續談話，或演述歷史，談論經過，報告事情一大段很長的對話，必須減短，否則，必須加以動作和變化，或加入別人的問句，打斷他的連續，以免成爲演講。但這到底是不不得已的辦法。

4. 偏於理智的話 戲劇是比小說更客觀的描寫的，所以作者自己的意思，不能叫劇中人代做留聲機器。戲劇和詩一樣是注重在情感上頭，不可以作說理的工具。譬如詠玫瑰花的是詩，說植物性質的却是植物學。編劇要有劇旨是可以的，但必須要把他來具體化，作者的見解，而要將

自己的理論叫劇中人代說就為哲學而不是戲劇。這種劇本的毛病在近代作家中犯得很多。宣傳和教訓的戲劇，其熱誠未嘗不可欽佩，而他們的思想理解不能拿來具體化，却未免是一大缺點；這種缺點往往叫戲劇失敗。蕭伯納不失為世界劇壇的偉人，但他常常因為這個緣故而被人嘆為缺憾。所以偏於理智而忘却情感的話必須避免。

第三節 對話的標準

1. 對話的自然 人生原是連綿不斷互相關聯者，戲劇的取材既嚴格地切取其片段，故戲劇的動作，本不自然，對話亦同樣不能求其自然。譬如表演人生中的夫妻，絕少有人坐起來長談他們的經歷的，因為他們即使分離已久，其兩方隔膜的事實，可以藉通訊或其他方法使知道各人的經歷，何致像舞臺上一般，爲了要觀衆明瞭起見，矯揉造作地坐談他們已經知道的事情。人事世變，連貫而下，不在開幕時起，閉幕時頓，而在劇終時終了，則劇情已非真。日常談話，支蔓重複，豈能一言不費，字字着實，則臺詞已非真。故戲劇欲求自然，本甚難事。但戲劇乃寫實之作品，所謂寫實，在求像真而非逼真，像真者本非直抄而爲描摹事實。描摹不必如直抄的絲毫不走，其間大可

增減選擇，往往有事實非美術者，經畫家點綴，便成佳品。如江邊小舟，何止千百，而我們獨賞識臺上蕩漾的扁舟；急怒成瘋，人同哀憐，而我們獨贊臺上裝出的瘋顛。這無非表演能引起真實感的作用。我們爲要利用描摹的手段而引起觀衆的真實感，因此合於此條件內，必須設法使之像真。故對話在劇本中必須切近自然，使觀衆不致聽了這段對話，以爲是做戲而不是表現人生。換言之，就是劇作家當用藝術的手腕，在極不自然的三面有牆，一面無牆的環境中造成了一種極高度的自然對話機會。

2. 對話的明晰 劇本對話，除自然外，必須明晰，所謂明晰，簡單言之，便是要使觀衆聽了之後，握住認識的機會。凡敘述經過的事實，更不可有什麼含糊，叫觀衆聽了莫明其妙。對話不明晰，有拖泥帶水之病，便是劇病。善於作劇者都知道如何用功在這工作上頭。

3. 對話的經濟 凡跑過劇場的人都懂沉悶兩字。如何免除戲劇表演有沉悶的結果，則我們不可不注意對話的經濟。小說中長篇累牘爲說明而說明的對話，我們往往病其累贅，劇本爲最謹嚴的文學藝術，故這種使人覺得沉悶的長篇對話必須避免。世界偉大的戲劇家蕭伯納的劇本往往一談要佔上兩三頁，所以我們可以說是他成功史上的一大缺點。對話，我們知道在劇本

文學上佔有重要位置的，所以爲要合於經濟的條件而不致觀衆覺得有沉悶之感，必當設法使之「簡賅」；不但不能一個人長篇繼續談話，即設法插入旁人的話來打斷他的談話，也依然是「不經濟」的辦法。

4. 對話的流利 舞臺對話與舞臺動作一樣要帶幾分做作氣，故對話根本談不到流利兩字，這確是一個重要問題。有些自然主義者便以爲要流利，舞臺對話要如普通家常談話一樣。其實舞臺環境和普通家常生活不同，舞臺對話要叫千百人聽到，雖有舞臺建築術和發音術的幫助，但聲音仍不免要比尋常高一二倍。否則，就一定要使觀衆送入夢中去。我們反對京劇的「非人談話」，也不贊成文明戲的拉着腔子疾呼，要從自然與不自然之間打出流利動聽的天地。在舞臺上對話的聲調如此，對話的字句何莫不然。有些句子，我們在做文章時可用，寫信時可用，演講時可用的句子，在戲劇中每每會感到不流利。所以文學家所編的劇詞便爲了不流利而不能上臺。

5. 對話的逼真 關於性格問題在本書第九章裏已經有了詳細的說明，故本節的對話的逼真，當然同在一個水準上的。普通作者常易犯這種不合性格同身分的毛病。例如性情急劇者談和平話，婢女說大學女生的話等，這都是不可以的。我們既爲某劇造成一個人物，必須要爲人物

造成一個畢肖的口吻。

第四節 對話的鍛鍊

通常談話，脫口而出，不必鍛鍊，這不外談論一件事情，或是表示一種寄託，或是敘述一樁故事，都是很自由的。戲劇的對話，既要顧到職能，又要避免疾病，便不能有這樣的隨便。所以我們要適合劇中人的性格情感，境遇身分不可不對於對話有鍛鍊的工夫。不宜苟且，不宜率直，不宜過強，亦不宜太拘太濫，要恰如分際，如美人一般增一分嫌其太長，減一分嫌其太短。簡明得體，自然發生力量。例如那威的易卜生就善於運用這種長處。他的劇詞因為並不支蔓，所以不宜裁割，因為並不阻滯，所以不宜修飾，他的好處，在於起筆的時候，肯下鍛鍊的工夫，所以才有這種成績。

我們試看娜拉的第三幕末段的草稿：

「女僕 有封信是給太太的。」

郝爾茂 拿過來。（搶信，把門關好）是了，是那壞東西寫來的。你看，你看。

娜拉 你念。

郝爾茂 真是連念的勇氣都沒有。裏面一定很厲害，我們從此完了，你跟我完了！可是也總得看一看。（慌着拿信拆開，看幾行，喜歡得叫出來）娜拉！

娜拉 （疑問的樣子望着他）

郝爾茂 娜拉——且慢，讓我再仔細看一遍。是了，是了，不錯了。可救了你了！娜拉，這下救了你！

娜拉 怎麼救了我？

郝爾茂 他把你寫的借據送還來了！

照上文「娜拉，這下可救了你了！」「怎麼說救了我？」這種對話太覺率直，不够力量，沒有戲劇的抑揚頓挫，而且對於不是喜愛娜拉只拿她當玩具自私自利的郝爾茂的性格，不能充分地表現出來。「這下救了你！」似乎郝爾茂還是以娜拉的災難爲重而顯示真有愛她之心。所以易卜生推敲之下，覺得不妥，改爲：

「女僕 （一面扯着衣服）有封信是給太太的。」

郝爾茂 拿來。（搶信，關門）是的，——正是那壞東西寫來的。這不能給你看，你讓我看。

娜拉 好，你看。

郝爾茂 真是連看的勇氣都沒有了。總而言之，我們兩個人完了！可是——總得看看。（慌

着拆開看幾行，又看裏面封着的東西，喜歡得叫起來）娜拉！

娜拉 （疑問的樣子望着他）

郝爾茂 娜拉——且慢，讓我再仔細看一遍，——果然，果然，不錯了。娜拉，這下可救了我！

娜拉 我呢？

郝爾茂 當然你也……兩個人都好了。你看，他拿你寫的借據還你了！

凡作者對於字句必須要千錘百鍊的工夫，否則，平淡無奇的字句斷不能生出力量。易卜生對於娜拉的第三幕末段的對話這樣一改，不但把郝爾茂的性格和盤托出，而且娜拉說「我呢？」

這兩個字，又是憤，又是悲，又帶着鄙夷不屑之態，可以說得如活龍一般——這便是鍛鍊的好處。鍛鍊並無具體的方法，初學作劇者只在沒有把握寫出對話的時候，把對話放在第三節的標準和第一節對話的職能第二節的非對話的話之避免的條件上，口頭加以練習，然後寫在紙上；如紙上寫的還不能滿意，便再用功去推敲研究，能這樣，沒有不達到完美目的的道理。

關於對話的重要，我們必須要承認的，所以本文不惜審慎再三的來研究他。現在更參考維廉阿紇氏以為劇作家在這近來三十年之間已有特別的進步，以前的作者僅致力於膚淺的巧妙及不點裝的自然之對話，今則已不僅善於運用其智能 *Wit*。尤其是勞勃生 T. W. Robertson 的流利，簡直如小孩講話與共通的談話，一點看不出做作的氣息。在這種進步的狀況中自然對於獨白，背弓等根本推翻了。不但如此，即從前關於喜劇的浮面的纖巧的對話和悲劇中似是而非的對話及注重詞藻的對話也在廢置之列。莎士比亞的劇詞的興趣和王爾德溫特米夫人的扇子（即少奶奶的扇子）第三幕的對話，如果刪去了也和劇本本身沒有什麼關係。格雷琪夫人 Mrs. Craigie (John Oliver Hobbes) 在她的作品公使 The Ambassador 劇本裏如用「聰明的智慧」*Wisdom of the Wise* 這種疊床架屋的對話在劇本上也不發生價值。此外這種例子很多。維廉阿紇氏又說韻語劇在過去的歷史裏雖然很有價值，而自被易卜生，梅德林，鄧南遮 D'annunzio 和約翰沁孤打倒之後顯然不能復活起來。同時他又反對像法國的薩都的一個房子一個門的主張和蕭伯納作劇的始終不贊成讀信。

第十一章 寫劇時的基本條件

第一節 劇情之緊張

欲使劇本在舞臺上收得相當的效果，必須演員要有力的表演，而賦予演員的力的表演，便和劇本本身有直接的關係。劇本不良，演員無從盡力。劇本的情緒不緊張，演員亦無從拿住觀眾的注意力而獲得效果。因此好劇本都從劇情的緊張入手。有經驗的劇作家，他們對於劇情緊張認識得很清楚。他們以為觀眾的注意力之集中，在於因懷疑而引起欲知的情緒，所以在許多名劇中沒一個不預先佈置疑陣，等到觀眾的注意力拿住了，他便不再放手，使劇場空氣低落下去。例如日本菊池寬的父歸，從母子談話起，直等到一步緊一步的報告，觀眾早已知道父親必要回來了，但回來了，大兒子又怎樣對付呢？此時就拿住了欲知的疑問，等到父親在外面一聲「得罪」，觀眾的情緒自然而然的跟着劇的情緒緊張起來。又如歐陽予倩的潑婦，雖然開頭對於闡明的

地方太多，但處處爲下文佈下疑陣，所以等到姨太太一進門來，接着又報于素心到，僕人吹滅紅燭，藏過姨太太，劇情步步緊張起來，觀衆的精神也跟着興奮了，而注意力也便自然的集中。不過有許多老練的劇作家却並不這樣拿住了緊張使觀衆連透氣的機會都沒有的。他往往用欲擒故縱的方法，把情緒抽得很緊時又放鬆一下子，然後一擒一縱使劇情格外顯出波瀾，又像出名的山水，一定奇峯突出，崗巒起伏而盡迂迴曲折的能事。王爾德溫得米夫人之扇子，便採用兩種方法。普通的劇作家因爲缺乏擒縱的本領，常拿住了緊張不肯放手，直等緊張到無可緊張的時候，才一轉而至結束。

今根據洪深改譯本少奶奶的扇子的溫得米夫人之扇子而作討論的資料。

此劇第一幕中，徐夫人既聞金女士不甚清白，且疑與其夫子明有曖昧，心已不快。等到子明強之邀請金女士即晚來舍，慶壽跳舞，夫人更覺憤怒，再三拒絕。而子明倔強固執，竟自己作主，書柬相請，此時觀衆逆料徐夫人必不能如此受委曲，晚間金女士一到，跳舞會必有風潮。即是這樣閉幕，觀衆已覺神往，但是作者並不以此自滿，接寫徐夫人憤語：

「這把扇子，是你送給我的；金女士若來，我就拿這把扇子打她，打她的嘴吧！」（If that

woman crosses my threshold, I shall strike her across the face with this fan.)

寫到這裏，觀衆已受吸引，又可閉幕，但作者更進一步，隨手寫一件慣常的事情，徐夫人向來的身分，此時的性情，一時都見，而觀衆愈爲金女士危。接着徐夫人按鈴叫僕人進來說：

「高同：今天晚上來的客，你把他們的姓名說清楚一點。有時候客來得多，你說得快，我都不知道誰是誰。今天晚上，我倒要弄弄清楚，不要認錯了人，你明白嗎？」(Parker, be sure you

pronounce the names of the guests very distinctly to-night. Sometimes you speak so fast that I miss them. I am particularly anxious to hear the names quite clearly, so as to make no mistake.)

維廉阿紇氏說當時看到這裏，即使有人賄賂我五個金鎊，亦不願走出戲院。這可見拿住情緒的厲害了。

又，王爾德的欲擒故縱的方法在本劇第二幕裏也可以看到，例如金女士上場「檢扇」之後，觀衆情緒的緊張立刻放鬆了，以爲可以平安無事了，誰知因「共舞」，「密語」，「出走」而使劇的情緒又緊張起來，這都是作者故弄狡詭的地方而使劇情搖曳生姿。這種方法初學作劇者

都可以取法。

第二節 劇情之闡明

近代劇既以未來的最後一幕爲第一幕，所以對於過去事實之闡明便也成爲極重要的問題。有許多幼稚的劇本常因闡明的不得法而失敗。闡明的手段當出之於最經濟，因爲舞臺表演的劇本斷不能像小說家一樣可以自由地敘述種種過去的事件，在電影裏可以用字幕或回想來描寫，中國舊戲則用獨白介紹身世，甚至報告一件事實之經過，而近代劇所走的途徑要比他們狹窄的多。在多幕劇裏，可以用闡明的機會比獨幕劇要多一點，在序幕或他幕中還有相當的方法，在受三一律最嚴的獨幕劇却沒有這種隨便。但有了阻礙時對於闡明的方法又不能完全不用，不能不闡明，如能闡明，而且闡明得體，那自然更能發生價值。

在十九世紀以前的歐美作家關於闡明的方法大半是由鄰居、僕役、親戚、朋友等人將劇中主人翁的生平及關於戲劇的往事在閒談中吐露，或在夢中或在鬼怪的顯露中將有關係的情節傳佈出來。然而以上的一切方法，在二十世紀的作家看來，都是太幼稚而無藝術的價值。易卜生

的劇本他往往有一個不相干的人物突然上場，於是襯出以前的往事，如娜拉中的林敦夫人，未免來得突兀，但闡明的方法却比較進步了。

闡明的方法最忌的是於開幕時用不相干的人或他自己對別人一口氣背完；因為在剛開幕的時候，一方面觀衆要注意舞臺上的裝置，又要注意舞臺以外的一切，決不能馬上注意到舞臺上的談話去。所以如果那些對話是不要緊的，那就簡直可以不必談，如果是要緊的，又怎能使人聽見？因此有些聰明的作家往往拿一種劇的舉動或物件先來握住觀衆的好奇心，吸引他們的注意力，把闡明的工作輕輕敘過。

除掉上面的方法以外還有一種方法便是將闡明散佈在全劇的每一節的動作中。

近代的戲劇是要使人信以為真，而因藝術條件的限制，劇作家又不能不使他的人物說許多真的人生中不說的話。在這兩難之間，劇作家的技巧，就發生了偉大的神通。如果是初學作劇者沒有方法叫這種方法佈置得特別妥善，那末歷史太長，幕前或場外事實太多的劇本故事應該少用。

第三節 動作之詳敘

集對話動作而成爲戲劇之大成，所以對話要注意，劇本中動作的描寫也不可加以努力。有時候劇情靠對話的力量而發展，有時候劇情却靠動作的力量而獲得效果。如果戲劇不僅是文學，則動作描寫更爲重要。例如三國志中劉備聞曹操說英雄時嚇得把筷子掉在地上一節的動作何等神似！莎士比亞的時候，不能拿動作來描寫劇情，如果那時有了這種技巧，他在威尼斯商人中朗勞高樸要想離開猶太主人的心口自訟的一場獨白拿來具體化了，一定更可以出神入化。小仲馬的茶花女是他僅費八天的工夫來寫成的，所以他只有上場退場幾個說明，差不多這個人應在什麼地方講話都沒有，這都是過去劇本的一種缺點，在近代劇中是不可的。

自然這動作有時要導演者或演員自己來補充，但能手寫劇時先有詳盡的說明，示以方法，比後來補充一定要得力得多。在我手頭參考的劇本中關於動作詳盡描寫的要算梅羅香爲最出色。如今抄幾段在下面以供參考：

「那時白森腳滿臉笑容的憑欄俯視着走上來的馬子英。他心中很喜歡羅香；他以爲羅香的終身事業和快樂都依靠他的。從相識到如今，也常常管理她，使她在放縱的優伶中，得一較好的生活。他不遠千里從上海起來接她回去，足表他對羅香的情是很真摯的；現在她猝然間

和他疏遠起來，心裏自然很不好過，但是羅香這種行動並沒有違背以前的口約，也無理可以反對。白森卿外貌雖像無情而粗鹵，但是內部確有許多善良的天性；所以他給子英初會的一段，在全劇中很佔重要的地位，因為他以後的態度，全恃此刻他對於這青年的態度而定。（表示白森卿的性格態度使演員去配動作）

「白森卿點頭。羅香由右下，森卿踱至臺中。不多一回，羅香像十五六歲的小姑娘，拖着馬子英上。馬子英身穿帆布西裝，形貌端莊，面相老實，並且時時現出笑容來；神經銳敏，智慮迅速。他的姿勢態度很能動女子的心。他一手拿着草帽擱着，一手給羅香拖着上來；他上來的樣子，不像一個大人而像一個小孩子。

「羅香因欲避免森卿的偎倚，已將身子傾向前側，兩手緊握着放在兩膝中間，眼光冷酷無情的直向前看。森卿寂靜的注視她半晌，他對她實在有點真情，同時他也覺得她已漸漸從他手裏溜走了；這次是用錢硬把她買回來的。她對他一點真情都沒有，因為金錢只能籠絡人，不

能心服人。這於自私自利如森卿這樣的人傷得自然很厲害；他幾乎不能控制而用武。森卿走至左首，復折回臺中，立着看報。鈴震，半晌鈴又震，森卿借此機會走至臺後向門而行。」

第四節 旁涉法

所謂旁涉法便是某一劇的主題並不立刻被抓住了，一直發揮下去，乃是另提某一件事或某一個人的希望來試探對方的口氣。普通一般作劇者少有用這種方法的，他們最容易犯的毛病就是太率直而不知利用旁涉法引起觀衆的興趣。有經驗的劇作家則不然，他們編劇的手腕像獅子滾綉球，左右曲折地注目着那綉球，然而不馬上去捉住那綉球。又如貓兒捉住了耗子，立刻剝皮生吞，便沒有趣味，牠一定要玩弄半天，或縱而又捉然後去達到牠最後的目的。善做文章的必須涉筆成趣，戲劇家亦然。

劇本裏的旁涉法是怎樣的呢？在梅羅香劇中有一個很好的例子。白森卿自和羅香分離後，念念不忘羅香，於是託筱春蘭來試探口氣，要知道她於貧困中願意不願意回去，而春蘭跑上去就說明來意，便沒有什麼意思了，她却把自己對於男人的理解來試探她的心理，說假充正經沒有

用，還是可以騙男子的金錢時多拿一點免得雨天沒傘撐的好。這種描寫多少有力量。（劇詞見上章）又如丁西林的一隻馬蜂，吉老太太本想把自已子女的婚事辦妥，她是個性很強的人，做兒子的吉先生，一面不願處在被動的地位，受她調度，一面又不知對方——余小姐——的心意，好事的吉老太太便給姪兒做起媒來，余小姐本愛吉先生，又不好直截拒絕吉老太太，只得拿父母作主而且寫信要叫吉先生代寫來暗示。余小姐試探本領高，吉先生的試探本領也高，於是便成爲真好的一對。處處挑逗，套圈子，欲擒故縱，使讀者興趣倍增，但却沒有離開題目，反而更把題目彰明了許多。拿淺近的說，譬如街上要飯的立刻跑上來要錢有什麼趣味，如果吹吹笛子，變變把戲，唱唱曲子然後說出要錢的話，目的一樣，方法不同，方才可以叫給錢者爲了興趣而給錢，不是討厭他而給錢，便有了百倍的精神了。

第五節 引比法

好的劇本除用旁涉法，更用引比法。所謂引比法者，便是直接的談話不能引起人的同情時拿某一件事某一個人來打譬如的方法。這方法似乎近於旁涉法，其實不然。旁涉法往往套了許多

圈子而捉住題旨，引比法是直截講一件相同的事來打動對方的情感的。例如拙作人的買賣裏張德貴不願把女兒賣去，談金標便講下面一段話：

「……你去請問請問東亭的曹三寶，他不是只有一個女兒，也不讓你寵愛……現在那個小姑娘在上海，聽說有一位姓陳的買辦，看中了她，把她贖身討去啦，坐的汽車，住的洋樓……

前一個月搭頭等車回家，兩個丫頭，一個當差侍候着，她手上鑽戒雪亮的，誰還認得就是兩年
前曹三寶的女兒。現聽說……」（原劇見教育與民衆第二卷，第七期）

假使不用一件事一個人來引比，用直接地講賣了以後，有機會可以遇到好丈夫，劇情便減少力量，所以引比法在作劇的技巧上也是很需要的。

第六節 詳明與簡短

近代劇劇本除獨幕劇外，多幕劇大抵以三幕爲止，最多也不出四幕。把結構的形式縮爲開端中段，結局三種已如上述，所以劇的格律也越寫越嚴。分幕的材料在那一幕應該詳明，那一幕應該簡短，這種支配的方法是與劇的感力有很大的關係的。大概第一幕多帶一點闡明的性質，可

以把這幕包含的材料特別豐富一點。日本人編的多幕劇往往把第一幕作為序幕，第一幕便比其他寫得長些。我們雖然不必死學日本人作劇的方法，但我們為要使劇中主人翁的歷史和幕以外的事實格外使觀衆明瞭起見，把第一幕寫得特別詳盡未始不可以。從前小仲馬會拿怎樣地去作劇而成功一個戲劇家並問他的祕方，大仲馬只答復他簡單的定則，就是「讓第一幕寫得詳盡，末幕簡短和貫串了全劇。」*Let your first act be clear, your last act brief, and whole interesting.* 初學作劇者照這定則 *Formula* 去做，決不會失敗。

第七節 統一和變化

我們試看中國人自己創作的劇本往往會感到下面的兩層困難，不是

(一) 統篇雜亂無章，便是

(二) 單調乾燥。

這兩種病，前者是因為集中點認不清楚，失去了統一性，所以我們的印象往往錯雜紛亂，摸不到一貫的思想。或者嫌其描寫太單調，集中太甚以致沒有變化。

這兩句話看來，似乎非常矛盾，實際上却是互相補益的。所謂統一，是有變化的統一，而所謂變化，也是帶統一性的變化。就全劇的氣質說，應該變化不破壞統一，統一應不忘變化，換言之，太注重統一，便沒有變化而趨於單調乏味；太變化，便破壞統一而趨於雜亂。例如一個悲劇，在開頭時一定已有淒涼的暗示，使這氣質直維持到幕閉後為止，纔算合於統一的標準；不過如果該劇一直到底用淒涼嗚咽的對話，使觀衆自始至終感到鬱悶，便不免流入單調。其實在悲劇的全部中儘可以用三收三放的方法使觀衆的神經有休息和鬆弛的機會，插入幽默的對話以博破涕一笑。這種變化，仍然不失其統一性。自然於喜劇亦然。

要達到全劇既有統一性，又要變化多趣，並不十分困難，只要作者肯努力注意各場節的結構而留心波瀾的起伏，沒有不會成功的。如果作者不肯留意於逐部在統一性上衡量或怕有了變化，一時不易把劇情拉回來，那末他的失敗，自然是應當的了。

第十二章 命名

第一節 命名的方法

凡劇作家不論取理想或現實的材料爲劇本的故事後，同時就要定一個美妙的劇名。一般有經驗的小說家或劇作家莫不在這個問題上反復的加以討論。尤其是歐美的各大電影公司往往爲了一個劇名，懸着重賞去徵求。雖然他們是爲了營業目的，要號召觀衆，不能不三注意於命名，和我們對劇名研究上稍異其目的，但我們深知劇本的命名在某一條件上也是必須再三斟酌。劇名沒有吸引力，就不能引起人的好奇心。劇名不美，就不能引起人的欣賞。譬如命名紳董這本劇本在書局裏在圖書館裏都不能引起人的注意，而楊小姐的祕密這本劇本特別有人來欣賞，就是因爲命名的關係。

關於命名未定之前，有幾點先當明白的：

1. 命名要包括劇情，適合劇情。最好從劇的頂點中找出一個妥善的名字來。（自然由結局裏找出一個題目也可以的）

2. 命名要簡潔明瞭，最多不宜過五個字。

3. 命名要美，要富於吸引力而誘起人家的好奇心。

4. 命名要顯明，使人家見了這個劇名，猜得到一點劇情，而不能知其究竟，遂引起一種求知的心慾。

5. 命名要通俗，不可使人見了費解，不易懂得。失去人的注意力。

6. 命名要簡括，不要廣汎，使人見了劇名以為範圍太廣，一個戲不容易解決，而輕視他為好大無功。

7. 要具體不要太抽象，使人見了劇名而摸不着他裏面的內容。

我們就（1）而論，我們覺得像易卜生的傀儡家庭，高爾士華綏的銀盒，蕭伯納的華倫夫人之職業，小仲馬的茶花女，王爾德的溫特米夫人之扇子，洪深改譯之第二夢，歐陽予倩的回家以後和潑婦，丁西林的一隻馬蜂等都是好的命名。

就(2)而論，如瓊斯 Henry Arther Jones 的密嘉爾和她失却的安琪兒 Michael and His Lost Angel是不能用的。

就(3)而論，如梅德林的青鳥，羅曼羅蘭的愛與死之角逐，約翰沁孤的騎馬下海的人們；近如中國徐卓呆之月下，田漢之蘇州夜話等甚好。

就(4)而論，如莫里哀的慳吝人，夫人學堂，謝理敦的造謠學校等甚好。

就(5)而論，如田漢的生之意旨，一致，古潭的聲音，無論在文學上很有意義，但不易使人瞭解，便不可用。

就(6)而論，如俄國安得列夫的比利時的悲哀，托爾斯泰的黑暗之力，易卜生的國民公敵等不宜用。

就(7)而論，如俄國阿史特洛夫斯基的貧非罪，及中國某君的藝術的生活等不可用。

此外只寫劇中主人翁的名字的也不少，如茂娜，凡娜，易卜生的傀儡家庭，一名娜拉等就是。又因某一物件為全劇線索而取作劇名的也不少。

講到命名的方法，不外兩種：一是演繹法，二是歸納法。換言之，前者往往有劇名而後去搜集材

料，後者往往有材料或竟已有劇本而再去定名的。

1. 演繹法 是作者從讀書的經驗或閱歷的示知對於某一問題忽然發生了一種概念，由這概念頓然覺悟過來，或憑一時直覺的思想，拿抽象的理解溶化在具體描寫裏面把他來討論一下子，於是便形成了一個劇名；然後再慢慢地去搜集關於這問題的具體的劇名的內涵，由劇情的演繹而成功一本戲劇。

2. 歸納法 是作者全劇編好之後，把劇中的情節歸納起來，定一個適宜的劇名。

本書的作者有時也學作劇，從自身的經驗講，多數劇本的命名都採用第一種方法，先有劇名然後方有劇材。關於自身作劇的經驗，知道第一種的命名方法有下列的幾種便當，便是——

1. 有了範圍可以不致材料太豐富了超出了一切；

2. 使思想容易集中而不致有甚麼枝節。

有了上述兩層便當，好像拿器具去買油，以器具的範圍去付價值，可以免去先付價值後去找剛合於盛油的器具的困難。因為先有了多少價值的油而沒有適宜的器具之應付時，必然只好捨棄一部分。反之，便顯見器具內中一部分的虛空。所以，初學作劇者當以採用第一種方法為最

適宜。

第二節 點題的重要和方法

每一個劇本必有一個主題。換言之，寫劇本和寫別種文藝一樣，在未寫之前，必定要有一種想要寫出的東西，就是所謂主題。不論先有材料也好，或先有劇名也好，必須要輕輕點出主題。不點題好像畫龍不點睛，沒有生氣。一點題，就如畫龍點睛，可以破壁而飛。點題的方法約有兩種：一是明點題，一是暗點題。明點題可以用易卜生的羣鬼，洪深改譯的第二夢為例。

「阿夫人 我把我的意思告訴你，因為我被一大羣鬼圍住了；永遠不能脫身，所以我的膽子嚇小了。」

孟 什麼東西？

「阿夫人 一大羣鬼。我聽見瑞琴同歐士華在那邊的時候，我好像看見有許多鬼影在我眼前，我覺得我們都是鬼。不但父母傳下來的東西在我們身體裏活着，並且各種陳舊的思想信仰這一類的東西也都存留在裏頭。雖然不是真正的活着，但是埋伏在內也是一樣。我們永遠

不要想脫身。有時候我拿起張報紙來看，我眼裏好像看見有許多鬼在兩行字的夾縫中間爬。世界上一定到處都有鬼。他們的數目就像沙粒一樣的數不清楚。我們都是這樣怕見亮光。」

(易卜生的羣鬼第二幕)

又第二夢第一幕說：

「瞿夫人 你看我恨你嗎？」

瞿知白 不到一百分，這是你的錯誤。所以我們始終沒有痛痛快快，拆散分開。現在再想補救，恐怕太遲了吧。

瞿夫人 何必癡心妄想，已經太遲了。

瞿知白 假如當初我們有個孩子——傷心！

瞿夫人 添點罪孽，這樣的父親，這樣的家庭。

瞿知白 你說得有理，總是我自己作孽。

瞿夫人 不盡是你，假如當初我不嫁你；現在結果，當然兩樣。也是我自己糊塗。

瞿知白 常言道，人生三樁事，一去不能回：說出口的話，已往的年月，錯過的機會。假如年月

機會，能够回來，我同你的結果也會好些嗎？

瞿夫人 嚇！

瞿知白 常言道，人生一夢耳，假如天許我做第二個夢，我或者不致於再像第一夢裏，這樣不成器，潦倒終身。」

明點題往往一個劇名由對話輕輕點出，這種例子在近代劇本中很多。其次便是暗點題，是把主題拿來散在各劇本的各場劇裏，不用明白的字句點出的。這也有很多的例子，但因為他散在劇本全部裏，不能抄來作例，不贅了。

第十三章 置景

第一節 過去的和現在的置景方法

從歷史方面去看劇的置景是件很有趣的事情。最早的戲劇是不用布景的，在上面已經講過。伊利沙白時代因受中世紀劇型的影響，還沒有注意到布景問題上去，所以莎翁劇的方法多少含有中世紀的遺傳物；莫里哀却可算得近代劇的開山祖師，因為他的劇場是有屋頂和燈光了，并有簡單的布景。莫氏的劇場有一班意大利喜劇家供其應用，所以他的劇本獨多喜劇。他組織的「假面喜劇」是在一間公共場所開演，場中面對面有兩間屋子，內中一間專做主要登場人的家庭。在這樣的一個場所，任何登場角色都能見面，這就自然得多了；在門外商議私事，這種風俗在意大利人本來也有的。在莫里哀的劇本中，社會劇如太屠夫 *Farinon*、高喜劇如女學士等劇中主要人物都是一家人，一家人在一個室內敘談相會當然是很合理的，所以莫里哀的劇本

能與三一律的 *Unity of place* 條件適合——就是全劇只用一個背景。

到了十八世紀末葉的休雷丹，那時的劇場已有藝術手段較高的布景繪師，他在布景上雖發現了不少的利便方法，而對於更換布景至數十次之多的舊法還不能推翻。直到十九世紀中葉，仍是這樣繼續進行，一些沒有什麼新發現紀錄。

布景藝術，英國的失之太繁，法國的又失之過簡，能把兩者調和在一起的人，最顯明的就是拉星 Lessing，在他的 *Mima Von Barn Helm* 劇中第一次發現調和的精采。

法國的布景，全劇只用一幕背景，法子未免太呆板；英國每一幕戲可以自由更換地點，這又未免太漫無限制了。拉星的方法是：

(一) 在一幕內不許更換地點，

(二) 兩幕中間可以自由改換所在地。

(說明) (一) 例如第一幕演的是禮拜堂內發生的事實，則無論分幾「景」都不能出禮拜堂的範圍。(二) 例如第一幕在上海，第二幕不妨演到紐約。

他的方法顯見得方便多了。許多名家如大仲馬和囂俄的各種劇本，司克利勃 Scribe，阿籍

Angier，小仲馬的喜劇，完全都採用拉星氏的方法。在十九世紀中葉的法蘭西戲劇文學竟做了全世界文學界的模範；易卜生的劇本就採用他們三人的方法，有時學莫里哀，全劇只用一個布景。

每幕祇許布一景的方法，由勞勃生介紹到英國，採用的作家有基爾培 Gilbert，瓊斯，坪內羅，培雷 J. M. Barrie 和 蕭伯納 等；流傳到美國有 霍華德 B. Howard，湯麥斯 Augustus Thomas 和 菲區 Olyde Fitch，在德國採用的有 哈潑德曼，在意國有 鄧南遮，在西班牙則有 愛希加來 Rehgaray 和 倍乃文脫 Benevente。

每幕用一景的方法所以能風行全球，到處受人歡迎的原因，就為他能使舞臺主任可以專心去創造比較精美和真實的背景傢具和一切劇中應用的附屬品。我們現在所看的戲劇，角色都是活潑有生氣的，圍繞着他們的附屬品，不但件件合法，並且每劇都有不同的特色。譬如舞臺上布置一個書房，一定要表出各角色身分和特性，使觀衆不致見了而生誤會。編劇家和舞臺主任對於這種調和的背景，自宜極細心地去創造。從前每幕須換三四次佈景時代的戲劇，劇中的器具都是普通的，無論何戲都能通用，到現在這種東西不能滿足我們時代的需要了。

第二節 置景的範圍與限制

劇作家受了每幕布一景的限制於是要把生活絕對相反，法拉攏同在一處登場發生了困難，硬拉果不妥，卽上場時說明理由也容易失敗，於是不得不想一個精巧的法子，便擴充了置景的範圍。

劇作家要使幾個不認識生活絕對不同的角色同在一个布景中登場，最方便的法子就是用一個公共場所的背景。近代劇作家常常要請演員在舞臺上吃飯，住旅館，逛公園等，無非爲欲介紹許多不相識和不相干的人彼此相識而成關係。

利用公共場所的背景，還有一樁好處；就是劇作家既能使許多人在此一握手，同時也能使不相干的閒人驅逐下場，單留主要角色在此密談私事，這種布置非但不牽強，而且很美妙有味；如果是男女談談愛情的情節，此種地方更易引起觀衆的興趣，並且無論多長的對話都可以在這裏放開了說。

公共可以集會的地方，如各種休息室，意大利式的花園走廊，旅館的接待室，博物院和醫院等

布景，劇作家用得特多。旅館接待室的背景，用在每劇開場第一幕，更有特別的效用，因為把許多毫無關係的角色在這裏拉攏，最能做得毫無痕跡。蕭伯納的陋巷，密爾的婦女，柯翰的暴發戶的華林福 Get-rich-Quick Wallino for rd 等劇本的第一幕，都是用旅館開場的。

至於美國的菲區更想破除了一類刻板文章的呆布景，費了心血，把各種從來沒有人用過的新鮮而又不背情理的背景用在他的劇本裏。他的裘拉爾亭的頑固 Stubbornness of Geraldine 劇中有一幕令人最想不到背景，是在海洋中大輪的甲板上演作；還有她的巨敵劇中，有一幕布景是在一個奇妙市場裏的算命先生的篷帳下。湯麥斯的另一女子 Other Girl 中有一幕是人家的後院，布得像一個夏季的露天休息室一般；坪內羅的李滴 Letty 中有一幕布景是在人家的屋頂上，蕭伯納的你說不出中有一幕是在牙醫室裏，瓊斯的假裝者中的主要角色竟弄到天文臺上去。

置景的範圍廣是廣了，但還要看你怎樣去敘述布置，這便牽涉到舞臺環境上去。舞臺環境不同，器具不全，無法把這種新奇的布景裝上去，這是一定的。尤其在我們中國，連通都大邑中也沒有一個合於科學的戲院，於是劇作家寫一個劇本便要受這種意外的拘束。至於所編的劇本如

果爲愛美的劇團用的，更應該爲他們的經濟着想。所以像文化發達的外國置景可以自由在中國却不能不受這限制。

第三節 寫景的文字

劇作家對於寫景的文字往往呆板的居多，因呆板而缺乏興趣，所以通常讀劇的人多數忽略了布景敘述而注意於對話，這也是一個大缺點。既然布景和戲劇動作發生了關係，自然舞臺裝置也應該先注意到。有了怎麼一個場所使想像的人物的行動要有了範圍，便可格外逼真而引起真實感，但許多劇作家對於述景的文字，往往不肯使他興趣化，於是讀劇者也只得忽略過去。我也是討厭寫景呆板而讀劇時忽略過去的一個，所以我想把這種風氣來改良一下。

洪深改譯的少奶奶的扇子和第二夢寫景的文字不但美麗得像音樂一般，而且很能引起讀者興趣，這種方法初學作劇者應該注意學習的。

「此是神仙故居。相傳若干年前，有一高人雲遊過此，見此山峯嵐奇怪，松木幽深，更喜此地翠屏高障，清溪環繞，便築茅屋數椽，小樓一角。初僅嘯風傲月，擊劍鍊丹；繼便驅役龍蛇，呵叱雷

雨，待後功德圓滿，乘鶴飛去，空餘此屋此樓。偶而塵世俗人，迷途到此，都要指點那斷垣殘壁，想
念一番那仙去的道士也。又過了若干年，忽地又來一道士，硬說勞山本爲他有，便將此屋此樓
占住。修砌了那七倒八歪的土壁，糊好了那雨打風吹的破窗，又命他帶來的香火，下山買辦許
多物。如今檯桌凳椅，式樣皆新，油酒茶糖，項色齊備，重新做起人家。此刻所見，即是此屋此樓，
樓下一間靜室。

俗眼看去，那室內未見有甚仙異。左壁有門，右壁有門。靠後左首一帶，半牆紙糊，右首一帶，榻
子長窗。極像山東大戶人家的客室。右壁掛一幅墨龍，左壁凹處，供「老君青牛過關圖」。圖前
小几，几上焚香，几旁太府椅，又像本山諸宮喫糠道士的經室。至於右首放的匠几，中央圓桌，桌
上茶具，廊上生着火的風爐，爐上煎着一瓦罐水，更是平常人家常見常有之物，不甚希奇。那洞
天福地種種傳說，原是那道士帶來的香火說出來的。

一那香火到山下採買什物，口裏時常瘋瘋癲癲。他說我叫王裕，我主人道號袁真人。我同他名
雖主僕，實在還是師徒；豈但師徒，將來還要合一會神仙。我師父善能呼風喚雨，駕霧騰雲，說得
高興，便多買些德國啤酒，法國勃蘭地，呂宋烟，玻璃杯，洋刀，火柴，煤油燈等等，包紮了，一個人從

青島市背上勞山去。

這一晚，月白風清，正是夏末秋初的時候。遠望去，山石樹木，都是一片銀光……（第二夢第

一幕）

「這個人家，今天有事吧。大約還是喜慶的事，你看這間西式客廳內，除了原有的陳設，還掛滿了小萬國旗，遍插着四季花枝；雖都是剪紙做成，可也算得艷麗華美到十分。」

原來夏末秋初，天氣還熱。客廳的左右兩座雙扇門，（左門通外，右門通內）本來都掛着大紅絲絨幔子，此時用銀鈎鈎起。那後壁上兩扇長窗，一總開着。窗外廊上，可以閒立小坐，看過去滿院皆是花草。

室內中央，放一張橢圓沙發。左首置小煙具几，上面紙煙雪茄，火柴，承灰等俱全。四面近牆，安幾張靠背椅，隨意放着四方綉花墊子。後壁正面小書桌上，有筆，墨，紙，硯，和信封，請帖等物。」

（少奶奶的扇子第一幕）

第十四章 作者的修養

第一節 社會的活動

美國貝克教授在他所著的戲劇的技術的自序裏說：「戲劇家是天生的，不是學成的。」*The dramatist is born, not made.* 這句話在某程度上當然要承認，但在某一種環境裏，我們却有些不敢同意。文藝的創作與天才果然有關係，不過依靠天才而沒有相當的修養，也很難成功一個偉大的創作家。世界上成功的文藝作家之所以這樣少的緣故，並不是因為在人類中創作的天才少，乃是具有天才的人，自以為了不得，不屑去辛辛苦苦地研究練習的緣故。照這樣說來，從另一方面去觀察，我們可以得到下面結論：便是有許多並不具有怎樣天才的人，如果能有的修養，也可以成爲一個有名的創作者的。所以不論有天才沒有天才都要修養的工夫。天才高的進步快些，天才低的進步慢些，却沒有人說天才低的便不能造成一個人才的。世界上的聰敏

人自己以爲了不得而毀滅了天才的，不知道有多少。

戲劇的材料，人物的來源只有兩種，在上面幾章裏已經說過，所以作者的修養也可以依其原則而有定例。

如果戲劇是描摹社會上的實生活這句話沒有變更時，要成一個劇作家便不能忘掉「到民間去」的口號。能閱歷人生，觀察人生，然後能描寫人生。批評人生，指導人生。劇作家要參加社會的活動，深入到人羣裏。劇作者是人羣的一分子，有時更是具有冷靜的哲學的批評頭腦去求閱歷的一分子。一般民衆的生活本來是錯綜雜亂，卑鄙自私，往往迷惑顛倒而不自覺，劇作家具銳利的眼光，悲天憫人的態度去加以分析整理，寫出來便是劇本。所以劇作家必須參加社會的活動，以求熟悉世故人情。如果經驗不富，做出來的東西便不能深刻逼真，引不起觀衆的真實感。

爲什麼學生寫出來的作品，常是會把女學生的動作對話裝到妓女身上去呢？這不外是他們沒有認識妓女的緣故。學生要寫妓女的劇本，便要觀察妓女的言行不可。

法國的薩都 (Bardou) 是一個最守規則的劇作家，他走到那裏札記簿總是帶到那裏，有所想到的見到的記了下來，所以他的書櫃裏札記簿竟藏到二百幾十本之多，都是他在報上見到

值得研究而剪下來的。有時戲劇材料並不在書本上，也不在社會的表面上，對於社會沒有經驗的，竟無從找到得來。洪深氏曾經講過這樣一句話；他說，我在少奶奶的扇子第三幕金女士講的『天下做娘的心都是一樣的』這話，是我在酒席上聽到簪子裏的姑娘說的『天下做女人的心都是一樣的』變化出來；可知世界上到處都有劇材是不錯的，只怕你不高興深入社會的內層去。

第二節 讀物的注意

深入社會的內層去，這是直接的經驗，還有讀物的注意，便是間接的經驗。對於有天才的作家，社會活動能引起他的觀念，書本，也會發生同樣的感應。

劇作家要讀的書，範圍廣得很，大別之可分為兩類：其一，關於戲劇的一切論文，（不拘戲劇的理論、方法、演劇史，創作批評、公演批評）其二，一切作品和日報、期刊、各種科學等等。劇作家在書本裏求得的經驗有時也和參加社會活動一般發生效力。不但戲劇家要閱讀有直接關係的書籍，就是不關重要的東西也應該拿來閱讀；例如電話簿和舊戲院的戲單，在平常人手裏，有什麼

意味，但落到我們戲劇家手裏爲用就很大了，電話簿上有各式店號，各店號往往與他營業的內容有密切關係。個人裝電話的一定是達官貴人，或大商人，他的名字必定值得研究，阿貓阿狗斷不會有這名字刊上去。至於讀戲單，至少可以知道唱戲者藝名的來源：富連成科班的學徒都有連字，（馬連良也是）崑曲傳習所的學徒都是芳字。青衣花衫中王鳳卿梅蘭芳出了名，於是有什么麼趙醉梅，譚紅梅，俞繼蘭等，這都給我們一種暗示，叫我們將來寫戲時遇到有一個戲子，可以如法泡製他們的藝名。

第三節 不離劇場

要成功一個劇作家，又需要到劇場去。這是因爲要做一個 *Men of theatre* 的緣故。書本上的戲劇是靜的，死的，無論怎樣精讀研究，總不如親到劇場去體驗來得真切。劇作家離開了劇場，他的作品常常不適宜於舞臺再現。劇作家到劇場去有三種最實際的收穫：一，可以研究劇場的建築；舞臺裝置，光線的支配。二，可以研究演員的化裝，扮演等技術和對話唱歌的語調，音調。三，可以研究比小說多一層工作的羣衆心理。專爲閱讀而創作劇本的永不能成爲戲劇家。所以我們不

僅要做 Men of Letters 便不可離開劇場。根據劇場研究去寫劇本才可以使劇本更實際化而不致有 Closet drama 之譏。

第四節 交接演員

劇作家不一定要親自當排演主任，但是與演員交接也是重要問題。有經驗的演員不但對於劇本的一切有豐富的研究，就是對於羣衆心理也要比一班人研究得透澈些。與一般多才多藝的演員交接，可以從他們口中知道某一劇本如何成功，某一劇本如何失敗的癥結。不但這樣，而且能夠與幾位相當的演員交接創造劇本時就較有把握。可以藉演員的容貌，姿態，氣質，技能等作創造中主要人物的根據。

總之，作家的劇本不過是給演員的一種紀錄，這紀錄是否合於演員的技巧而得在臺上演出，有時還可以與之討論而得到改良。劇作家的劇本要得到演員的幫助才可成功——自然劇本還在草稿時期能與之研究，所得到的結果比自己在劇場裏去摸索要更妥當。

二十四，四，脫稿於無錫省立教育學院。

考 參 書 目

W. M. Archer——Play-Making.

George. P. Baker——Dramatic Technique.

Harry. Lee. Andrews,——Acting and Play Production.

Hillebrand. H. Newcomb——Writing the One-act Play.

侯 曜——影戲劇本作法

蔡慕暉——獨幕劇ABC

宋桂煌——小說的研究

孫良工——戲劇作法講義

沈雁冰——小說研究ABC

張舍我——戲劇構造法

余上沅——戲劇論文集

汪仲賢——西洋編劇和布景關係的小史

歐陽予倩——戲劇改革之理論與實際

王光祈——西洋音樂與戲劇

謝如琳——戲劇是什麼譯文

注 意

本書定增第
二版
訂依廿五年七月
份新訂書目為
準