

著塵白陳

戲剝創作講話



佳

印

上海图书馆藏书



A541 212 0002 0856B

戲劇創作講話

陳白塵著



1940



戲劇創作講話

第一講	什麼是抗戰戲劇	一
第二講	生活	七
第三講	人物形象	二五
第四講	主題與題材	三五
第五講	結構	三七
第六講	對話	四四
第七講	學習	五三
第八講	形式問題	五七
附錄	一個最低限度的戲劇圖書目錄	六五

第一講 什麼是抗戰戲劇

「抗戰戲劇」是戲劇創作上的一個口號，並不是戲劇的一種創作方法。

在這口號下，要求所有的戲劇創作都服務於抗戰而已，——沒有別的。

但事實上卻有幾種錯誤的看法：——

第一種是：把抗戰看得極其狹隘。以為「抗戰戲劇」是應該描寫直接的抗戰。於是抗戰戲劇裏，士兵，壯丁，抗戰青年成爲一流主角，漢奸成了二流主角，而日本鬼子便是「藥中甘草」，必不可少的三等配角了。每戲必有礮聲，每幕必見刀槍，而且戲戲壯烈，幕幕武行。——把抗戰天地限制在一個狹小的鏡框裏。抗戰過了二年，這框子也放大了一點。但有限得很，依然是與抗戰口號直接有關的。比如：除奸，獻金，義賣，逃難，募寒衣，軍民合

作等等。——還戀戀不忘於那狹義的「抗戰」框子。

因為把「抗戰」這樣地看做特殊生活，所以也就有了把抗戰戲劇看做特殊的東西——老實說，便是看做非藝術的，單純的宣傳品了。——這是第二種看法。

有着這樣看法的人不算少，演員如此看，導演如此看，甚至一部分戲劇寫作者也如此看。——結果，連看戲的人也是這末看：這是宣傳劇，對民衆——「老百姓」宣傳的意思就是：這不是那種「有藝術性」的戲劇。——於是，連宣傳的作用也就失掉了。

造成這種看法的，還是由於劇本。這類所謂宣傳品的戲劇是什麼呢？——我們閉目一想就得：青年要抗戰，老年人反對，最後，鬼子或漢奸來這末一遍，於是逼上梁山，男女老幼一起舉起手來：「抗戰！」再一種：老年人或愛人有漢奸行爲，青年人最初愛他，後來恨他，再後來殺了他！——大義滅親，完結，宣傳品有一定公式的，抗戰戲劇也有了一定公式。——把抗戰戲劇看做宣傳品，也是理所當然。

由於把「抗戰」看做特殊生活，由於把抗戰戲劇看做特殊的非藝術的宣傳品，於

是就產生了一種有絕大流弊的看法，——便是否定「抗戰戲劇」的那種與「抗戰無關」的謬說。

你既然把抗戰看做特殊生活，所以他說我們還有一般的與「抗戰無關」的生活哩。你說「抗戰戲劇」是宣傳品，所以他說藝術是存在於與「抗戰無關」的作品裏。——這樣，他輕輕巧巧地便否定了抗戰戲劇。

我們要在這裏強調地喊出：「抗戰戲劇不過是戲劇創作上的一個口號，並不是戲劇的一種創作方法！」而在創作方法上，我們一貫地是個現實主義者。

我們的任務便是描畫現實。

基於此，我們可以問：抗戰是什麼？——是現在中華民族四萬萬五千萬人的現實生活！

現實的一切，都與「抗戰有關。」——描寫抗戰，便是描寫現實生活的全部。誰能找到與抗戰無關的生活？四川僻壤的農民會把青菜的價格擡高，貴州山裏的

苗民也認得飛機的殘酷，西康的高山都吃了斧子，而邊疆的夷民也都動員起來了。根據區區的說法，地瓜風乾都與抗戰有關，則如某種人所幻想的與「抗戰無關」的生活到底存在於何處呢？——提起筆來吧，即使你幻想到與「抗戰無關」的題材，比如說戀愛吧，如果這戀愛的地方還是在中國——假如說在重慶吧，那末當你在戀愛着的時候，許有警報驚醒你的好夢許有防空洞的爆炸聲嚇退了你的接吻；你寫農民的甜靜生活麼，農民的兒子去當壯丁了；你寫「人性」麼，「人性」在戰爭中部分地逐漸地在改變了。——抗戰是瀰漫大地的空氣，你想避開它，你可隨時隨地都遇着它，——否則，只有睡進棺材去。

抗戰影響着，關聯着，變動着四萬萬五千萬人的生活，我們在四萬萬五千萬人的生活裏找不到與「抗戰無關」的題材——有，那只存在於某種人的幻想裏。但這幻想也不能就說它與「抗戰無關」，因為這一幻想的本身就是爲了避開抗戰，甚至於是反對抗戰才產生的。

抗戰既影響着，關聯着，變動着四萬萬五千萬人的生活，換言之，抗戰戲劇的題材既散佈在中華民族每一個人的身上，那第一個錯誤的看法應該糾正了。我們創作的視野不應該再局限在狹義的「抗戰」框子裏。對於抗戰我們應該用各不相同的角度去觀察，我們應該從各式各樣的人物身上去反映它。我們的創作視野是應該再擴大，再擴大，擴大到把抗戰看做現實生活的全部的地步的。

如果既把整個現實看做抗戰的，也就沒理由單把抗戰戲劇認做非藝術的宣傳品了。——在這裏，第二個錯誤看法是被糾正了。——如果還有劇作者犯那公式化的毛病，那只是他個人的修養的問題了。

抗戰生活與現實生活是統一的，抗戰戲劇與不標明抗戰招牌的戲劇也是統一的。所以「抗戰戲劇」只是戲劇創作上的一個口號。要求所有劇作都服務於抗戰而已。——凡是服務於現實的作者，都已經做到了這一點。——而在創作方法上與一般不掛抗戰字樣的戲劇也不能有兩樣。——都應該是現實主義的。

因此，我們這兒所談的「抗戰戲劇」除了現實主義的一般的創作方法外，也不能寫出什麼特殊的創作方法來。——特此聲明，以免「賣野人頭」之嫌。

我想，在這裏是毋需再做許多引證來說明藝術是生活的產物了吧？

沒有生活，就沒有戲劇及一切文學，生活之於戲劇的關係，猶如空氣之於生命——更確切些說，好比鑛山之於開鑛者，沒有鑛山，開鑛者是什麼也產生不出來的。

每一本戲劇寫的都是生活。——從這戲劇裏幫助我們去瞭解生活，瞭解周圍的人，周圍的世界，並以此影響於我們的行爲。——這樣地完成戲劇文學的教育任務。所以史大林稱作家爲「精神的技師」。

負着這樣教育任務的「精神的技師」難道是坐在斗室之中就可以成功的麼？難道是讀一兩本戲劇作法講義以及像我們這本小冊子，就可以成功的麼？

你要描寫生活，就得知道生活的一切，知道一切的生活。假如你知道的比讀者或觀衆還要少，你就沒有權利教育觀衆與讀者。

爲什麼我們覺得許多抗戰戲劇裏士兵都不像真實人物呢？——很簡單，寫劇的人不懂得士兵。

爲什麼抗戰戲劇裏的農民都跟知識份子一般文縷縷地呢？——很簡單，寫劇的人不懂得農民。

一個劇作者該像個江湖術士，他得懂三教九流，七十二行！

當然，一個劇作者要寫一個士兵，一個農民，是不僅止要知道他的外形，還得知道他的物質生活與他的精神生活。

豐富自己的生活！——這是從事寫作戲劇及一切文學者的第一個重要課題。你爲了自由地驅使所寫作的一切生活，你就得到一切社會階層裏去生活，在那一生活裏去深深地體驗，感覺，使它成爲自己的生活。——左拉爲了寫咖啡館裏的青年男女而跑到咖啡館去當侍役的事是大家所週知的。

當然，一個人也不可能體驗各式各樣的全部生活的。但得特別熟悉某一階層，某幾種職業的生活是必要的。其它若干次要的，可以得之於一般的觀察。——在這裏，一個常備的筆錄簿是異常需要的；把對生活的觀察當着經常工作，日積月累，那便是你創作的

屯糧，對於你是有絕大的用處的。——而且，這不僅是對於生活認識是必要的，對於整個創作上也如此。

除了階層的職業的等等生活體驗之外，對於人類的一般感情之體驗也是重要的東西。——這便是一般所謂的「人性」。我們不同意某些創作者把人的一切社會關係，社會糾葛都撇開，專從事於所謂「人性」的描寫。因為「人性」不是永久不變的，也不是離開社會關係而存在的，但我們也不否認「人性」之描寫在一切作品中佔着重要位置。比如，我們寫一個「離婚」為題材的戲劇，我們當然可以從社會學的見地去分析這一離婚的成因與結果。但在這一雙離婚者的感情上的物事，是不能不求助於感情生活的體驗的。一個尚未結婚的作者，你要他寫出離婚者的心情，那是不可能的。

但僅止體驗生活是不够的。——還得認識生活，分析生活。

戲劇及一切文學所反映的是生活，但不是像鏡子那樣地，平面地，毫釐不爽地反映生活的一切瑣碎。——那是會陷入自然主義的泥坑的。——戲劇及其它文學是生活的

提鍊，是生活裏最本質的東西；它不是描寫全般的生活現象，而是經過選擇，經過發掘，經過剝脫的生活現象之本質——現實的描寫。這種描寫不僅說出生活是怎樣，而且說出生活是應該怎麼樣。一個戲劇，一個文學作品愈能說出生活之最重要最本質的方面，其作品價值就愈大。

所以戲劇文學不僅止是生活的單純的反映，而且是站在比生活更高的地方——指導生活的。創作家所以成爲人類「精神的技師」，便在於此。

要成爲「精神的技師」，單單依賴於生活之體驗自然是不夠了。一個開鑛者單知道挑挑鑛產是沒有用的，他得認識鑛苗，得會選擇開發的地點，得懂得把鑛裏的雜質淘汰了，採取純粹的鑛產。

因爲生活現象是萬花撩亂複雜多姿的：現象上太陽是白的，但本質上卻是七色的；用肉眼看，一根旗竿是直的，但在物理學上看，卻不是和地面成垂直的。所以，我們要透視生活的現象而指出生活的本質——現實來，就必得認識生活，分析生活，——然後，才能

指導生活。

對這複雜多端變化萬千的生活，怎樣去認識它？

得有一付認識生活的武器！——正確的，進步的，革命的世界觀。——它可以幫助你認識世界，認識社會，認識生活，並且幫助你去分析它。

但死抱住一套世界觀還是沒有用處的，你得跟隨這革命的進步的世界觀而積極地生活。沒有積極的生活態度的，他也就不會寫出對生活取着積極態度的任何創作。——這就是生活實踐的意義。

我們可以結束這一講了：——生活！抱着進步的革命的 world 觀而積極地生活！

×

×

×

×

但我們還得補充幾句：

「這樣說，豈不是先要成爲一個思想家，然後才能做一個戲劇作家嗎？」
差不多是這樣的，假如要成爲一個「精神的技師」——藝術的巨匠的話。

但這也不是說，戲劇寫作是一種特殊人物的事業。只要是個有生活經驗的人，都可以參加這工作的。我們有許多例子：一個非專門的作者可以寫一幕很好的戲出來。但我們也可以證明：這一幕戲裏的生活，必定是他自己爛熟的生活。

戲劇及其它文學，對於作者的要求，也並不是要每一個作者都成爲專家。藝術生活本是每個人都應享受的，但我們反對的是：因爲上項原因寫出一個頗爲滿意的劇本以後，便拋棄固有的職業生活，而做起專門的寫劇家——那是一定失敗的。

因爲我們這兒有一句名言，叫做：「寫你自己所熟知的。」勉強地去做個專門寫劇家，便會去勉強地寫你所不熟知的了。

這，就是爲什麼最偉大的文藝作品（戲劇在內）每每是作者自敘傳的理由，也就是我們文壇和劇壇上爲什麼會有因一部作品而成名，但到後來又沒有好作品產生的理由了。

此
页
空
白

第三講 人物形象

戲劇及一切文學所反映的是「生活」。這生活是怎樣具體表現出來的呢？——是借用「人」！

我們要到生活裏去實踐，在那裏所觀察、所體驗、所分析、所認識的是一個個面貌不同的「人」的生活。

戲劇及其它文學所研究的是人的生活，不是籠統的人類的生活。——研究人類生活，那是歷史家的任務。——所以高爾基曾無數次說過：「文學家的材料是『人』。」恩格斯也說：「寫實派的作家應努力創造在典型事態下的典型的性格。」

作家的目的，是要把他自己的一種觀念（在戲劇及其它文學中稱之為主題）傳

達給讀者，這是藉了生活現象來表現的。而這一生活現象之表現，又必定依靠於人的形象來完成，蒂莫費也夫在他一篇叫做「怎樣創造文學的形象」的文章裏說得很詳細：「作家的藝術是：他從觀察人生的結果，取得一定的結論，積聚下一定的生活材料，藉創作想像之力，意識到創造出人的性格來；在相當的經歷與行動裏，在相當的生活環境裏，發現出這性格來；然後在使人置信的程度內，運用描寫的豐富性，與具體力，將其傳達出來，使這性格浮現在讀者面前，成爲一個具體的生活現象。」於是呢，「讀者在觀察這性格的運命的時候，藉此理解到組成這性格的生活，作家對於這生活所表現的觀念，理想。」最後，蒂莫費也夫接着說：「作家的這種本質——就是藉創造典型的性格以反映他周圍的生活——我們稱之爲形象化。」

形象，從狹義講來，便是：作家根據他的觀念與人生的經驗而創造出的性格——典型性格。

典型的創造，並不是戲劇或其它創作之最後目的。只是表現生活的一種手段。——

但這是一個最重要的手段。因為作者的觀念，便藉着這典型而顯現。而且，藉着這典型而永存在人間。

西萬提斯的吉訶德先生，莎士比亞的哈孟雷特，果戈里的乞乞科夫，屠格涅夫的羅亭，高爾基的「母親」，以及曹雪芹的林黛玉，施耐庵的「水滸傳」中諸人物，魯迅的阿Q，——這都是不朽的典型，作者雖然死了，但他們所創造的這些典型卻活在我們的心中。而且，通過這些典型，幫助我們去瞭解並批評我們的生活，我們周圍的人，周圍的世界。——這就是藝術典型在認識上與教育上的巨大意義。

所以，高爾基再三叮嚀我們說：「文學家的材料是人！」

但我們初學寫作者——尤其是初學寫作劇本的，往往被一個動人的，甚至是幻想的故事所震驚，所暈眩，不知道故事是人的活動之結果，便媽媽虎虎地將故事搬演出來，而硬捏出幾個麵人兒放上舞臺去應付。結果，連動人的故事也不動人了。——可是一個偉大的作家，他是怎樣創造他的形象——典型人物呢？

高爾基在「我的文學修養」中說：「藝術家必須要有概括的能力，創造語言的藝術，創造性格與『典型』的藝術，想像，推測，和『考案』是必要的。文學家描寫他所熟悉的商人、官吏、工人，縱使能够多少成功地造成某個人物的照像，也不過是一張失掉社會教育意義的照像而已。這樣的照像，對於擴大及加深我們對人及生活之認識上，是沒有一點用處的，但作家如果能够從二十個——五十個，不，幾百個商人、官吏、工人的每個之中，抽取最本質的特徵，習慣，趣味，動作，信仰，口吻等等——把來綜合在一個商人、官吏、工人之中，則便可以用這樣的手法，創造出『典型』來——這才叫做藝術。」

在「給初學寫作者的一封信」裏也寫了這樣一段話：「文藝作品的力量是在概括，是在綜合。當我們一談到果戈里，剛察洛夫，格里波葉托夫等人作品的人物，如乞乞科夫、瑪尼洛夫、梭巴開維支、或奧尼金，或奧布洛莫夫，或巧別林，我們覺得這些人物描寫得都很生動，各具特色，各具不同的個性特徵的人，同時也都是綜合的典型，概括的典型。現在我們遇到頑固的舊式官僚時，總是說這是法穆索夫。拍馬屁的人，我們不會叫他莫爾

查林；而延遲冬季播種的人，我們總叫他奧布洛莫夫。爲什麼這樣呢？因爲果戈里，剛察洛夫，格里波葉托夫等文學家，都會觀察現實，知道當代的大衆，都是根據觀察好多類似的性格而造成文學上的典型。剛察洛夫爲了描寫一個奧布莫洛夫，曾費了多年的觀察和工作；研究生活，習慣，性格，思想，語彙，數百個奧布莫洛夫的外觀，及造成與奧布莫洛夫的環境，而在自己的主人公上體現了最典型，最特徵的輪廓，絲毫未喪失奧布莫洛夫型的個性特色。青年作家要牢牢地記着，作品的社會意味越有價值，作品中的主人公越發典型，則其客觀的現實上要越發普遍，把握當代人們的特徵越發確切。」

魯迅先生在「我怎樣做起小說來」裏面也說過類似的話：「所寫的事迹，大抵有一點見過或聽到的緣由，但決不全用這事實，只是採取一端，加以改造，或生發開去，到足以幾乎完全發表我的意思爲止。人物的模特兒也是一樣，沒有專用一個人，往往嘴在浙江，臉在北京，衣服在山西，是一個拚湊起來的脚色。」

但是典型的創造，也並不是說：每個人物之完成非得二十五個或五十個一百個人

之平均分量之結合不可的。有時，一個實在的人物也可以成爲作家開始創造藝術形象的出發點（注意：是出發點。）這樣，依靠一個實際上存在的人，對於初學寫作者是特別有益的。因爲這可以減輕他的想像工作。但最要緊的是：對於這個實在人物切勿熱心太過，切勿以描摹這個人，拍他的照像爲止。我們只可以以他爲出發點，而這實在的人物尙有待於我們的「改造」。

首先，我們要把這「實在」的人所有次要的、偶然的、無興趣的、非特徵的部分「割愛」，而將其主要的、有典型意義的部分加以強化。其次，再從別人——與這「實在」人物類似的許許多多，你所平常看在眼裏，記在腦裏的人物底身上，借取若干補充的、有典型意義的別的東西，滲合進去，用你藝術的想像，創造出你自己的一個新的典型人物。

另外，胡風先生對於典型創造，認爲還有這樣一個情形，他說：有時候，典型的形成並沒有經過藝術家意識地從一個特定社會羣裏取出最性格的共同的等等特徵來這一作用，他只在某一環境裏發現了一個新的性格，受到了感動，於是加以創造的加工，結果

也就造成了一個典型的性格。把某一社會羣裏剛剛萌芽的性格創造成一個典型，像普式庚的創造奧尼金，這情形更爲常見。爲什麼是可能的呢？因爲，藝術家的對於現實的認識能力和藝術的感性能力（不是單純的想像力）引導着他，使他所把握到的那性格是那個社會羣的新的本質的特徵，使他的創造的加工是在那個性格和他的社會的相互關聯上進行的；那麼，被造成的人物的特徵必然是那一社會羣所共有的本質的東西，那人物也就成爲典型的了。如果那人物是由一種新的性格的萌芽造成的，那萌芽在必然的社會土壤（藝術家創造的時候所依據的社會的相互關聯）上一天一天地成長，一天一天地普遍，那麼，藝術家所造成的人物，就成了一個「先驅的」典型，藝術家自己就成了一個「預言者」。

這樣的創造當然是可能的。但，我們不希望用這一創造方法去鼓勵初學寫作戲劇的人。因爲這是「藝術家的對於現實的認識能力和藝術的感性能力引導着他，使他所把握的那性格是那個社會羣的新的本質的特徵，使他的創造的加工，是在那個性格和

他的社會相互關聯上進行的。「我們一個初學寫作戲劇的人，且莫自信自己對於現實的認識能力和藝術感性能力有那末高。

根據上面這幾種概括典型的方法，是否即可以造成功典型人物呢？

一個商人，一個官吏，一個工人雖然被創造出來了，但我們可以問：如果有一個藝術巨匠按照如此這般方法創造出一個商人，官吏或工人，而這個商人，官吏或工人的一切也都是典型化了的，那是否世界上就不會創造出第二個商人，官吏，或工人的典型了呢？——當然不是。

第一、因為一個人物被作者提出典型化的是多方面的。每個作者以各不相同的角度去「典型化」了他。

而更重要的是：第二、因為一個人物除了他典型性一般性之外，還得有他個人的特殊性。

前面，我們只說到概括一個人物的一般性和典型性。但一個戲劇文學的創作者，是

不可忽略典型創造中這個人的方面的。這個人方面，才是使典型生動，使我們對他同情或憎恨的地方。否則，還不能成爲一個完整的典型，只是平面的，半生命的人物，只是一種階層的「類型」，只是一種「圖式」的形象而已。偉大的作家，對於他的人物，都在心理、外貌、及種種方面給以個別的色差。果戈里描寫了那樣多的地主典型，除了若干基本特徵之外，有一個相同的沒有？

高爾基說過：「階層的特層，還沒有產生活的完全的人，藝術地具象化的人。我們知道人是有各種各樣的；有的人喜歡嘍舌，有的沈默寡言，又有人性情固執，自尊心強，有人優柔寡斷，沒有自信。文學者好像生活在吝嗇漢，卑劣漢，狂熱家，野心家，空想家，快活人，憂鬱人，勤懇人，懶惰漢，寬大人，陰惡人，對一切事冷淡的人等之輪舞的中心。」「作者有權從這些人物之中，採取任何一種性質，加以深化，擴大，賦予敏銳性與明瞭性，將某一人物的性格，成爲主要而明確。」

×

×

×

×

關於典型象形，還有兩個小問題，附帶地在這裏談談——

第一、是形象的單線條，單色。作者有時是找到人物的典型性了，但他所抓到的是一鱗半爪，不是他的全部。將這一鱗半爪描寫起來，結果，比如說這個人物是渾蛋或者是傻瓜，而這個人物在這戲裏除了傻瓜渾蛋之外，便什麼也不是了。——這樣的形象是不會使讀者觀衆發生印象的，因為他沒有生命。

第二、是形象的對立。我們描寫一個典型形象，不僅止在這典型形象的本身來刻意形容他，我們還可以用相反的形象來和他對照，更可以用相同的形象來和他相襯托。紅樓夢裏的林黛玉和薛寶釵是對立的形象，襲人和晴雯是對立的形象。而黛玉與晴雯，寶釵和襲人卻又是相襯托的形象了。——這一方法，是可以事半功倍的。

人物形象的問題可以結束了。

第四講 主題與題材

「主題」與「題材」這兩個名詞的含義，我們是這樣認識的——

「題材」是指作家在作品裏所選擇所描寫的那個生活現象，那個事件，更狹義地說，可以說它，就是故事。——但也有人稱之為「材料」。

一個題材被創作出來，不是無組織地專門描寫。它是在一個中心觀念之下被表現出來的。——包含在「題材」裏的這個中心觀念，我們稱之為「主題」。

戲劇及文學的材料是人，通過人——典型來反映他周圍的生活現象，而這生活現象——就是題材，又是被組織在某一個中心觀念之下而表現出來。於是觀眾和讀者從了解典型去了解生活，去了解那生活裏所包含的觀念——主題。戲劇文學便是如此地

去教育觀衆和讀者的。

「主題」是怎樣產生的呢？——「主題」和「題材」那個產生在前呢？

我們先講兩個例子：

一種是這樣：作者因爲某一主題在政治上的逼切需要，比如說，我們目前需要反漢奸，於是就設定「反漢奸」爲主題，打算創作一個劇本。但是呢，他並沒有準備着題材，於是根據了這一主題，從腦筋裏虛構出一個題材。比如說：兒子發現了老子是漢奸，便打死他。但又沒準備着人物，於是再湊上一些相當的性格；比如說，老子是貪財的，兒子是愛國的。——就這樣的，一個戲完成了。

再一種是這樣：從耳聞或者目見，或者是從報紙上得着一個題材，（自然包含有人物）頗爲動人，於是抓起來就寫：不加思慮，一揮而就。比如說：壯丁的「拋妻別母，自動入伍」吧，是很動人的題材了，作者完全根據了那事實很表面地形象化了出來。——這樣，一個戲劇完成了。

在前一個劇作裏，我們會得到一個正確的主題。這個主題本來是可以教育我們的，但是因爲它的題材是虛構的，人物是虛構的，一切杜撰，毫無生氣，沒有實感，不能動人。雖然有個正確的，積極的主題，但它不能達到教育我們的任務。

在後一個劇作裏，我們可以得到一個有趣的故事，也許很動人，但它因爲題材沒經過深刻的構思，觀念的理解不够充分，未受明晰的主題的組織，雖然有個動人的故事，僅止是動人而已。——但內容平凡，缺乏中心觀念，結果也是不能教育觀衆與讀者。

換句話說：前者是題材不能夠配合主題。後者是主題不能夠配合題材。——甚至是沒有主題。——總之，這兩者，都是主題與題材未能夠統一。

我們再來看看名作家是怎樣摸索主題的，這裏舉屠格涅夫的一個例子。他說：「起初，在想像裏孕育的是書中人物中的一個。這些人物，在我大半都有實在的人物爲根據。首先使你注意的人物時常不是主角，而爲副角。但沒有副角作伴是不會生出主角來的。你開始對於性格，他的出身，學歷，加以構思，在第一人身旁便漸漸的聚攏其他的人物來。在

想像內孕育着，交叉着模糊的形象的那個時候，——是藝術家最有趣的時間。隨後才感覺到將這形象加以繫住，給予定形的需要。……：……：……」在另一地方他更明確的解釋道：「譬如說，我在社會裏遇見某費克拉·安得列夫納，某彼得，某伊凡，忽然在這費克拉·安得列夫納，在這彼得在這伊凡的身上，有一點特別的東西，以前我從未在別人方面見到，聽到的東西，使我發生驚訝。於是我對他注視，他或她使我引起特別的印象；我開始加以深思，然而這個費克拉，這個彼得，這個伊凡，隨後漸漸的後退了，不知消失到何處去了，祇有他們所引起的印象遺留着，漸漸的成熟。我將這些人物與別人對照相比引他們走進不同的行動的範圍內，我心裏整個小世界都是這麼造成的。……隨後，突然地，無從猜到地，會發生描寫這小世界的需要。」

「隨後，突然地，無從猜到地，會發生描寫這小世界的需要」的時候，便是摸索到主題的時候了。

戲劇文學是一種藝術的創造，我們不能用公式來機械地說明主題到底是在什麼

時候產生的。它是逐漸逐漸地摸索到的，也許在構思、研究一個題材的中間，也許在最後，也許在一構思的開始就得到。但無論如何，是不會產生在構思題材以前的！決定了主題再去構思題材，那是一個「不足為訓」的天才作家的辦法！

其實，一個題材之形成與一個主題之形成同樣是個複雜曲折的過程，一個題材具體地形成時，主題也必定是產生了的，因為主題與題材每每是不斷地起着交互作用的。一個題材的構思過程中，同時也就必然地摸索着主題。在題材構思的中途，你也許將主題摸索到幾分之幾，（假設的說法。）而這幾分之幾的主題，使你構思中的題材，起着作用，起着變化，而這變化又轉來影響着，促進着你的主題——如此互相作用，而你的題材與主題便初次形成、統一了。

然後，將你的主題加以最後審查。根據這審查，再將形成這主題的題材予以最後的整理、修正。——於是主題與題材才算最後統一、形成。

但在這裏，我們還有一個忠誠的勸告，便是：不要急急於提筆——一個題材與主題，

如果在作者的頭腦裏能更多時間的孕育，便會更加成熟。千萬別強迫自己寫作（懶惰除外）。你得讓它長久地醞釀，將這一題材日夜在腦裏盤旋，使它成為你自己的生澀。也就是說，使你自己生活到你所要描寫的那境界裏去。久而久之，到了那一天——有一種非寫不可的衝動的時候，那便是瓜熟蒂落的時候了。——你就可以振筆疾書，一揮而就。

× × × × ×

上面我們說到「題材」的時候，大半都是指着已經形成或將形成而說的。但那些零碎的素材，斷片的生活事實，一瞥的人物等等——這些東西是怎樣成為作者所有的呢？——這些材料是怎樣屯積的呢？

——在第二講裏我們已經強調地說過了：生活！

一個作家沒有生活，就不會有創作。世界上偉大的作家，同時便是偉大的生活者，高爾基的戰鬪生活是衆所週知的。你在生活裏苦悶、掙扎、奮鬥，你才能接近真理，深入人生，而你的生活的每一片斷，都是你將來寫作的材料的積蓄。

法捷也夫說到過去生活與他創作時，這樣說過：「作家半自覺半自發地積蓄現實材料，往往他本人不知道這所得的結果如何：作品的觀念、主題、結構，起初都是胸無成竹的。我自己的作品，如「毀滅」、「烏德黑人的最後一個」，是取材於本國革命戰爭，我本人曾經受過革命戰爭——尤其遊擊戰的訓練。那時我沒有想過將要作一個作家，一切經過的印象都貯藏在我的心中。顯然，在我曾經參加過的鬪爭中，凡是特別令我吃驚的，凡是這種鬪爭引人特別注意的各方面，好多我都丟掉了，自己沒意識到的也都忘掉了。假使那時我曾想自己將來要做一個作家的話，顯然好多都就事件的新鮮痕迹記下了。可是在這情形之下，我卻預先不知道怎樣來使用一切筆記。」（我的創作經驗。）

預備一本筆記——這筆記是你創作的儲蓄庫，你得習慣地記載下一切瑣細的、與創作有關的東西。——從一個人的面孔特徵，細微的動作，一個形容詞，一句特徵的講話，一個思想的緒頭，以至一個人物，一個題材，一個主題，都會在你的面前，在你腦裏剎那地閃過。只有筆記可以爲你抓住這一切，而等待你將來隨時取用。

但這些零碎素材等到你應用它的時候，也就是計劃寫作的時候，你得知道這都是未經提鍊的沙金，是不能當做既成的熟材的。——在這時候有兩種情形是時常發生的：

第一，是不加選擇地應用你的一切儲蓄。不管這材料對於這一創作是否是最最必要的，一古腦兒不加提鍊地塞了進去。看起來像是豐富，其實是龐雜。整個題材的處理和一個典人物的處理是一樣的：我們得選取那些典型的、一般的、必然的事件，而摒除那些個別的、特殊的、偶然的東西。——這樣，才可以使你的作品成爲一個「純品」。

第二，是不加考察地應用你的一切儲蓄。前者的毛病是龐雜，而此處的毛病或許成爲錯誤。因爲你的許多材料未必完全是正確的。一個女孩子告訴你：她只有十八歲半的時候，也許她早已過了二十歲了。——對你的材料必得仔細地調查，慎重地研究，使你所要描寫的東西更加真實。一個細小的錯誤，在作者自己是會自解自諒的；但在讀者和觀眾卻會引起很大的不信任，而影響你整個作品的。所以左拉之下鑛坑，辛克萊之組織寫

作調查部，並不是瑣碎無聊的工作。——我們且看綏拉非摩維支是怎樣研究他的題材的：

「我所以取這材料的（按：指鐵流。）還因為：我覺得如果你要寫什麼東西那麼你應該澈底的知道牠。可是對於我，那地帶是非常的詳細的。我自己是南方人，是頓的哥薩克人，不斷的，而曾經好久的在高加索，古班，在黑海住過，因此那一帶的居民，那一帶的風土，總之那一帶的一切我都是很熟悉的。當我正寫東西的時候，爲着在記憶裏回復起來那一帶的情勢，我又到那裏去了一次。其次，要取這運動的材料，我就遇到了率領這羣衆的領袖。他自己出身農人，不識字長大的，轉戰於土耳其戰線上，在那裏得到了軍官的官級，他憎恨着那些嘲弄過他的，那些不願把他與自己平等看待的，在軍官會議上不願同他握手的軍官們。本地的農民知道這個人，於是就把他舉作自己的領袖。他極詳盡的把事情的經過告訴了我。但是，同志們，當你取材的時候，時時刻刻的要記着那述說自己生活的人不可免的本着自己特殊的觀點。我又找了那些同他一塊行軍過的同志們，我彷彿

佛法官對詰似的去反問了一番。第一個人說了以後，就去反問第二個，第三個以至於第十個。後來，我又得到一本日記——是一個工人當這次行軍時候所記的日記——於是，這麼一來，參考了親身參加過這次行軍者的陳述，我創造了一幅這次運動的真實的景片……」（我怎樣寫「鐵流」的）

對於題材，我們還有什麼說的呢？——還有一句老話，在前面已經說過了：「寫你所熟悉的！」——這是一個最簡單的寫作原則，但每一個作者卻隨時都在違反着它，描寫着自己所不理解的生活。這，逼着我們不得不再三地提出這句警告：——

「寫你所熟悉的！」

×

×

×

×

題材既已組織好，主題也已形成了，並且題材與主題都統一了。最後所要審查的一個問題，便是這一主題對於觀衆讀者有什麼教育意義呢？

這個問題是很容易回答的，只要一個有良心，有正義感，有正確的世界觀的作者，他可

以自己確定他自己作品的主题，是不是：——

第一，對人類有益處？——在現在說，是對抗戰有益否？對人類對抗戰有益處的，便是說，這主题有積極性的，那是對的。否則，——還是別寫。因為一個作品在教育上是該負責任的。

第二，深大？——一個主题對人類對抗戰也許有些微益處，但這主题淺狹萬分，對於讀者觀衆也不是沒有教育性，但，比如說：它告訴我們一個人只要睡八小時覺，睡多了要頭痛；或者告訴我們在抗戰時候要每天看報，否則不知道抗戰情形。——這，你能說沒有教育意義麼？不過這些主题用兩句標語就可以說明白了。也用不着我們寫一大篇劇本來發揚他。——還有許許多多更深更大的主题等待我們去寫。我們要知道：一個主题之是否深大是決定一個作品的藝術成就之高下的。

×

×

×

×

最後，在這裏可以附帶說一句關於「抗戰戲劇」的話：——就是：從主题之積極性

上我們可以替「抗戰戲劇」下一個比較寬廣的界說：「這戲劇的主題對於抗戰是有教育意義的，便是抗戰戲劇；否則，即使以抗戰為題材的，也不一定是抗戰戲劇。」

第五講 結構

劇作者從生活裏吸取了題材，確定了主題，塑造了形象之後，他的工作便該轉向於全劇的結構了。

但結構，從廣義地說，便是一個劇本的主題、題材、人物形象、言語、動作、空氣、情節等等之整個有機組合。——這一切是一個藝術的體系，它的產生不是可以用機械的科學方法所能表列出來的；是在作者從事於主題與題材之構思，從事於人物塑造之構思，以及言語、動作、空氣、情節之構思的時候所逐漸逐漸形成的。——這便是如何使這一劇本成爲一個完整藝術的問題，也是構成一個作品的風格的問題。——我們用什麼方法告訴寫作者去完成風格完成藝術的完整呢？——在我們，是認爲沒有什麼機械的方法的。因

爲這是要依靠於你自己的藝術修養，依靠於你自己的學習與才能的。——只有在你不斷的修養與學習當中才會逐漸了解它，才會逐漸驅使，逐漸駕馭它。機械的說明是毫無用處，而且是不可能。

要是從狹義地說，一個劇本之起承轉合，分幕分場，這許多結構上的技術問題，是不可以科學地加以說明呢？——這好像是可能的。坊間也有一些「戲劇作法」之類，便是專門講這些技術的。

但我們不希望一個有才能的寫作者，從那些作法裏獲取死板的規律與教條。而事實上，任何一個有志於戲劇寫作的人，也不會從這些規律與教條中，得到什麼好處。倒是在他所閱讀的許多戲劇作品裏，就是從許多實例當中了解了那許多說明。因爲這許多技術依然是藝術工作，不比於物理化學之可以用死板的公式記錄下來的。我們不會見過一個讀「戲劇作法」而成功的偉大劇作家，那些「作法」只是供給不很懂得戲劇的教師去當着講義教給那些並沒有誠意去學習寫劇的學生之用的。

但是，關於寫作劇本時幾個基本的技術上的問題，是可以談談的。

首先是寫作綱領。一個寫作大綱，其作用不僅止是給你備忘，給你的寫作進行以便利，比如：你打算怎樣使你的劇本中的動作在那兒着重描寫，在那兒輕輕帶過，在那兒預伏你的線索，在那兒驅使你的人物上下，在那兒開始與結束，使你的工作有一個預定的圖樣，不致寫東忘西，檢南失北。而更主要的是：你的主題之能否發揮盡致，能否與題材統一，戲中的鬭爭如何安排，如何進行以達頂點，以及至於解決，也全憑這一圖樣之預先設計。天才作家之一揮而就固然可以羨慕，但有計劃地寫作，總是可以效法的。當然，這一大綱詳細到什麼樣程度，那是由一個作者的習慣來定的。越詳細自然越好，但在許多細微末節上，每每是在寫作當中湧到你筆下的。隨時增減改變，也是你的自由。如果用自己的圖樣把自己活活困死，那也是傻子。

但在一個人物紀錄表上，卻希望有個確定不移的圖樣。——一個人物塑造，不是靠寫作臨時產生的。一個大作家，對於自己的人物，都是經過深思熟慮，在自己頭腦裏造成

一個有血有肉，活靈活現的身影，成爲自己的一個老朋友似的那末清楚熟悉他的一切，——連他的脚步聲音都能聽得出的時候——以後，才動筆描寫他的。所以作家每每是將一個人物的形狀、像貌、言語、動作、習慣、趣味、出身、階級、履歷以至他的頭髮顏色、眉毛粗細都記載在人物記錄表上的。——雖然，有些細微的地方並不用它，但一切記載不會對你的描寫沒有幫助的。而一個人物紀錄表更可以使你的描寫不致逾越你預定的範圍。——這樣一個人物記錄，便是你個別人物創造上的一個精確的圖樣，我們舉屠格涅夫一個人物履歷的例子來看，——雖然這是他的小說「新時代」裏的人物。

「涅士唐諾夫·阿萊克賽·特米脫里維奇，一八四三年生，二十五歲。陸軍中將郭里真公爵與其兒女的保姆所生的私生子，——保姆產後得病死去。涅託（按卽A·F·渥涅金，歷史人物。——L·F附註。）一樣的外貌，惟髮作棕色，皮膚皙白，手與脚是最貴族型的。十二分的神經質，易感，自愛。在一個瑞士人開的私塾內受教育，隨後因其父忿恨虛無黨，令其入大學歷史文學科。畢業後得候補學士位。父親給他六千銀盧布，他的弟兄們

(陸軍副官)不承認他，但仍每年貼他九百盧布。性驕傲，好沈思，愛忿激，耐勞動，氣質是孤獨的革命性的，但非平民性的。因為他太顯得溫柔優雅，而自加譴責，苦感自己的孤寂，對於他父親令他研究「美學」一層，始終不能釋然。道勃洛留勃夫的崇拜者。(從皮薩寥夫身上取點材料。)他性陰沈，有潔癖，卻硬裝出愛說髒話的樣子。辯論的時候很快就會生氣。在小飯店裏同柏爾金相識；不愛他，爲了他太聰明。他貞潔而多熱情。(在女人方面)卻自引爲羞事。是一個悲劇的天性——悲劇的命運。一個有趣而帶點女性的典型。」

把你所要寫的人物都一個個詳細地記下一個圖樣來，讓他在你的頭腦裏成爲活的人物之後，再去描寫他！據說施耐庵寫水滸傳，請人先畫了一百零八個人的畫像掛在房間裏，讓自己揣摩，想像，就是爲了這個。

再其次，所謂佈局，也是我們寫作前所必需思考的。——這，其實應該已經計劃在你的寫作大綱之內了。所謂佈局，在中國文法裏便是所謂起、承、轉、合。在戲劇裏就是：開始、發展、頂點、結尾。——當然，這也是沒有一定成規可講的。但記得大仲馬對小仲馬說過類似

這樣的話：「起頭第一幕的介紹要清楚明白；中間發展的第二幕要步步緊張；結尾第三幕，便是從頂點到完結，要簡短有力，有回味。」這是一個劇本結構上的基本要求。至於怎樣使你的開始清楚明白而又避免你的介紹之枯燥，怎樣使你的發展自然而逐步趨於緊張，怎樣使你的頂點抓緊觀衆心弦，怎樣解決以至結束，而結束後怎樣讓最後印象深留在觀衆腦海裏，——這些方法，是只有從許許多多的偉大作品裏去學習，而憑你的才能去再創造的。但開始時別讓觀衆印象模糊，緊張時別讓觀衆混亂，結束時別讓觀衆毫無所得。——這是應該列爲禁條的。

劇本中，人物關係的介紹，上下場的自然、明白、伏筆的隱蓄，線索的明朗，情節的變化，——這都是一個劇本在技術上成功的基本條件。戲劇之不同於其它文學的地方便是因爲它不僅是讀的東西。只有技術上高度成功才能達到主題的說服性。

戲劇的動作，不是直線發展的。除了故事本身的曲折以外，我們時常看到許多穿插。但是穿插不應該簡單地解釋爲「噓頭」的。穿插，一般說來，是爲了調劑戲劇空氣的。但

它的任務是不僅爲調劑空氣而已。穿插的本身在戲劇進行中仍有更潛在的作用。比如，當一個人在舞臺上要自殺的時候，你把各方面：——如生活的，經濟的，戀愛的對他的壓迫都加在他的身上，把悲劇的氣氛造得濃烈萬分，使觀衆透不過氣來，而你一直把他寫到服毒的時候爲止，你好像是做到悲劇的最高點了。——但其實不然：假如在他臨死前，你發現他獲得一個可能的救星，使得觀衆的心胸爲之一鬆，以爲可以得救時，你再告訴觀衆說：這救星已經遲了，不中用了，最後依然是死！——這雖然使那緊張的空氣在表面上爲之一鬆，其實是使那緊張情緒反激一下，更達到最高點的。——這是穿插的一個例子。

我們寫典型的形象，但典型形象是通過典型環境來完成的；尤其是戲劇，它是把生活放在一個固定的空間與時間內來描寫的。這一批人物在這空間與時間內並不是脫離生活而活動着的。不管你在戲劇裏做什麼，那總是一種生活。這一生活得有它的環境空氣，——一種氛圍氣。只有通過這氛圍氣的生活，才是真實的生活，否則，那一切活動只

是脫離了生活的虛幻的燈影。——所以一個戲劇中某種空氣之造成，也是必要的條件之一。但戲劇不比小說，你只能依靠對話，至少再依靠一些效果來完成這空氣，而不能讓你自己插嘴進去的。

問題可以轉到「對話」上去了。

第六講 對話

「在小說裏，作者所描寫的人物，得藉作者之助言而行動；作者不絕地與其人物在一起，作者對於讀者可說些關於如何理解其人物的話。還可對讀者說明在其描寫的人物的行動底背後所隱秘的思想、祕密的動力，還得由於記述自然情勢等等，推演出其人物的氣氛，全般地不絕地把劇中人物結合在自己目的的絲縷里。又得自由地在讀者不注意中非常巧妙地支配着自己所歡喜的那動作、語言、行動等等之互相關係。因之，作者竭力於藝術地闡明並說服般的描寫其人物之容貌。然而，在戲曲裏，卻不許作者那末自由地插嘴。對於觀衆也沒有讓作者來說明的餘地。登場人物專用自己的話。換言之，即是專門用會話創造出來的，而不是用記述文的形式……」

「我們青年劇作者底共通可悲的缺點，第一便是語言的貧乏，枯燥無味，沒有生氣，沒有個性，一切登場人物用同一的語法說話，用單調的老調子驚動觀衆……」

「創造戲曲，會話是如何巨大的，幾乎是決定的意義！」

——高爾基

對話之於戲劇，猶如線條之於繪畫。戲劇在未形成之前，雖是作者的圖樣和一切材料，但最後完成戲劇的最主要的工具，卻是一句一句的對話。戲劇是語言的藝術，它的故事是憑藉了對話而逐漸發展的，而動作也是爲了配合着對話的進展的。對話是組織成戲劇的唯一工具，這工具的應用之是否正確，不僅止是戲劇的外形問題，同時也影響了戲劇的內在生命。有如線條的不正確，便損害於整個構圖一樣。

但「我們青年劇作者底共通可悲的缺點，第一便是語言的貧乏。」

這貧乏的現象從這許多情形下表露出來——

第一種，便是用「記述文的形式」代替了對話。葛一虹先生曾在某處舉過這樣一

個例子：

兵乙：老闖，你去趕緊給我們辦吧！

兵丙：哼？

老闖：（有點感動，但是恐怕因為說話前後不合，鬧出亂子；往村子裏找，又恐怕他們趁沒有人翻出什麼，還是不得了）諸位老總，如果有一點辦法，我絕不敢不盡心。

從「有點感動」到「還是不得了」這一大段說明是什麼呢？原是一段很精彩的戲，但作者沒有用對話表現出來，卻以幾十個觀眾所看不見的記述文形式的字眼。在小說裏已經不是最好的描寫。在劇本，在演出的戲劇裏，如何能將這一曲折的心理傳達給觀眾呢？

而另一種正相反的現象是過份的利用對話。戲劇在文學裏本來是最形象底的了。但有許多新學寫作者，祇知道機械地拿對話來「記述」一切，忘卻了動作——只是一

種靜止不動的談家常的談話，不是戲劇的「對話」——戲劇對話的本身就是一種動作。在這裏，雖不是用記述文形式代替對話，但這對話依然可以稱之為「記述文式的對話」——因為它雖然是對話的形式，而本質上依然是記述文。我們在許多劇本的開場時，在介紹人物及其過去動作時，最容易找到這種毛病。

第三種，是作者自己嘴巴說話。作者的思想沒有辦法傳達給觀眾時，於是一會兒和劇中人某甲做雙簧，利用某甲嘴巴說幾句話；一會兒又利用某乙的嘴巴講句道理。劇中人成了一個沒有生命的播音機。寫的雖然是對話的形式，實質上卻是作者的獨白。

更有一種比這還要笨拙的辦法，便是文明戲中所謂「言論老生」的方法。作者的思想不能藝術地形象地表現，卻乾脆用一個主角的嘴巴大談一套理論。比如說這戲的主題是「軍民合作」，便說上一大套軍民為什麼要合作之類的「理論」。表面上自然像是慷慨激昂，實際上卻削弱了藝術的效果。

而最普通的毛病，那自然是高爾基所說的：「一切登場人物，用同一的語法說話，用

單調的老調子驚動觀衆」的那一種「枯燥無味，沒有生氣，沒有個性」的對話了。一個無知的農民的語言可以移用在大學教授的身上，一個老兵的說話也可以相同於大家閨秀。在許多劇作裏的語言是沒有年齡的分別，沒有職業的分別，也更沒有性格的，身份的，階層的分別。——所有的人物的「用同一的語法說話。」

第一種用記述文形式來代替對話是不懂得語言的藝術，第二種用對話代替動作是死板地利用語言，第三種和第四種作者自己說話，並且說大篇的理論，是不會形象地藝術地使用語言。第五種一切人物說同一語法的話，這簡直是根本不懂得對話與人物的關係。而且是對話問題中最普遍的毛病。——除了第五種毛病是語言的本身問題以外，其他四種都關係到寫劇上更嚴重的問題。就是寫作手法上不能形象地描寫之故。但解決這一切毛病的最基本的辦法，還是在於如何使「一切登場人物」不「用同一的語法說話」不「用單調的老調子驚動觀衆。」——這一寫對話的基本毛病解決之後，那前四種毛病也會消極地、自然而然地被消滅了的。

這「所有人物講同一的話」的毛病當然是由於作者祇知道「自己的」語言所致。作者是知識份子，於是他所創造的人物不管是知識分子還是農民，或是妓女，滿口的「平等」、「抗戰」、「絕對」、「理想」之類的新名詞兒。

但任何一個人物與另一個人物是有着職業的分別，有着階層的分別，有着身份、性格和性別的分別。而每一種職業的人物便有他自己固定的一套語彙。每一階層的人物又有其一定的語彙，每一種年齡的人物更有其不同的語法。再加上性格的、身份的、地域的、性別的等等之不同，人類的語言是千變萬化各各不同的。我們曾經遇到過一個商店店員，他不懂得外國的使節是什麼東西。當人家向他解釋以後，他恍然道：「哦，我懂得了。駐那一國的大使，就好像我們店裏駐在那一地方的『莊客』一樣：駐蘇大使嘛，就是我們駐在蘇聯的『莊客』，是不是？」除了商人，是不會將大使與莊客聯想的。

但前邊所說的千變萬化的語言還是靜態的。而我們的語言是在各式各樣不同的環境與不同的動作之下述說的。就是說，戲劇語言因着環境與動作而變動着。以千變萬

化的方式，再配合上各種不同的環境與動作，戲劇對話是如何複雜而變化多端的語言啊！

正因為是複雜而又變化多端，某一特定人物在某一特定環境裏，某一特定動作下的某一句說話，只有唯一的一句話可說。——只有這一句話的說法是最正確的。作者，應該捕捉這「唯一的一句話」！

舉一個例來說：「我不會後悔的，」這是一句普通的說話。但我們隨便選幾個不同的說法看看——

- 一、「我說話從來是不會後悔的。」
- 二、「老子向來不說二話。」
- 三、「什麼話，大丈夫一言出齒，駟馬難追！」
- 四、「人而無信，不可以作巫醫，我難道不講信義麼？」
- 五、「我說話是最忠實，最誠懇，最可靠的，決不會反悔。」

六、「哎呀，我們這些人說話還不算數麼？」

第一個代表一位正人君子如教育家之類的說話。第二個是小流氓的說法。第三是比較更高等的「混事兒的」說的，第四當然是老夫子的語句，第五種是現代知識份子，第六，則代表一個無智無識的老婦人——這，僅止是從身份上分別，起碼有這六種說法。假如更以年齡、環境等等分配到各種不同的身分上去，將有更多的方式。

「豐富自己的語彙吧！」——這是我們的結語。

首先，從各式各樣的人物口語中去學習活的語言，搜集起來，記錄起來，加以研究、比較、推敲，然後應用。

其次，在你應用的時候，加以洗煉，改造，使其成爲最警關的語言。——在這裏，最好的試驗便是能不能「上口」？

最後，注意語言的音律，使其富於音樂性。——這是語言的美的條件了。這一點做到後，你的對話便是最完善的了。

第七講 學習

關於寫劇的許多技術問題，我們不想多說什麼。因為我們一再說過：那是可以寫在書本上的死東西。——只要不斷地學習與不斷地寫作就能獲得的。

在前邊，我們好像把寫劇的生活修養等等問題說得太嚴重了一些，許有人會望而卻步，不敢問津。以為非有十年八年的修養不能動筆。——能做到這樣自然更好。但我們也不是一定主張「先學養子而後嫁」的，一面學習，一面修養，還是可以的。而且，若干的修養，也只有在不不斷的實驗之中才能明白它，了解它，獲得它。——在若干失敗裏，你才能獲得教訓，在若干成功裏，才能獲得教訓。

我們的辦法，只是「學習」！

第一、當然是從戲劇名著學習。我們可以從它學習到創作方面：形象的創造，主題的表現，題材的組織，語言的運用等等。

第二、可以從實際舞臺上學習，在這裏，便是你學習寫劇技術的好地方。一場戲的仔細鑑賞是比幾本「戲劇作法」更有用的。你可以仔細分析它的成功與失敗的原因，從這些教訓上學習，是事半功倍的。

不管從劇本或舞臺上去學習，最緊要的是「分析」。對於一個劇本如果不能像解剖人體那樣地拆散它，部份部份地認識，是沒有用的。先是它的內容，看它所表現的主題是什麼？這主題又是怎樣來表現的？這構成主題的題材又是怎樣？這題材裏的形象——人物又是怎樣概括，怎樣創造的？然後，才是它的形式：全劇怎樣結構的？動作如何進行的？對話是怎樣寫的？每一場面又是怎樣處理的？人物的關係，人物的上下又是怎樣處置的？全劇的空氣又是怎樣造成？線索是如何貫串？伏筆如何安置？穿插又如何配合？全劇的關係爭又如何進行？——而這等等又如何組織成一藝術整體？

一個劇本拿到手裏，從以上這各各不同的方面去拆散它，又拼攏它。像拆散一個鐘錶的機器一樣。明白它的結構是學習創造的第一步。

與閱讀劇本及舞臺鑑賞同時，是寫作的練習。最初最初的練習，最好是從斷片的練習做起。一個特定人物的描寫，一段特定生活現象的素描，都是練習題。這些基本練習做夠了，再從事於一幕全劇的練習。在這兒，是不妨從名著模仿着手（這是練習，不是創造。）這好比小孩兒牙牙學語，不足詬病的。而且你還可以模仿各個不同作家的不同的名著——這是練習技術的一方法。

但到你正式作爲一個創作而寫作的時候，你得放開膽量，丟棄一切名著的影響，寫你「自己的」東西。——從內容以至形式，要完全是你自己的。當然，你不能完全地與所讀所看的戲劇絲毫不生關係。但那關係是在你自己的創作手法裏完全溶化了的。任何一種化合物都是各種原素的混合，但在混合後，它是一個新的東西。

寫作時要放開一切，大胆地嘗試；寫作後卻要小心地修改，仔細地推敲。不要急於發

表，而讓它長時間的冷卻。一切毛病，只有在冷卻後自己才能發覺。剛產生的作品，都好像是自己的面孔，怎麼也不會完全不滿意的。

最好的修改的地方還是舞臺。一個劇本文學上的成功，只是一半的成功，一切技術上的成敗，只有在舞臺上才能發現。——接觸舞臺！這是練習寫作中重要的課題！蘇聯每個劇作家都與一個舞臺發生密切連繫，其故也就在此。

學習吧，從名著閱讀與習作着手，從舞臺鑑賞與接觸着手。——但我們仍不能不再嚙嚙一句：同時，更不能忘記從「生活」方面着手。

學習！學習！

生活！生活！

第八講 形式問題

在戲劇寫作方法以外，我們還打算在這最後的機會裏討論一下劇作的形式問題。——當然，這問題也是一般劇作上的問題，不僅限於抗戰戲劇。但這問題在抗戰戲劇上更顯得嚴重。

目前的劇作形式之成爲問題，雖不會有人公開地專門地提出；但在許多戲劇工作者——連劇作者在內——當中，尤其是服務於戰地與農村的工作者當中，卻每每提出一個疑問：目前這許多劇作的形式是不是適合於大衆？更明確地說：我們如今所沿用的這種從歐洲搬來的戲劇形式（尤其是獨幕劇）是否適合於中國的觀衆？

這個疑問是根據於許多事實的。

「放下你的鞭子」這一獨幕劇在全中國上演次數的統計，不可否認的要數首席的了。而它的演出「效果」據一般估計，也是最高的。但據幾個頭腦冷靜的工作者在事後說，這個「效果」是可懷疑的。在陝、豫一帶農村及城市演出時，觀衆也是鼓掌的，但戲後你問他們：「爲什麼鼓掌？」他們的答覆是：「唱得很好，刀槍耍得也不錯。」「戲裏是什麼意思呢？」「那可不知道。」這或許是根本不懂，也還難怪。但在幾個較大的都市裏，「放下你的鞭子」成爲大家所熟知的戲了，當你演出時，大家也都來看的，不過演到香姐被鞭打以後，觀衆可就慢慢地散了。問他：「爲什麼？」「下面沒意思了。」——我們可以找到許多與此類似的報告，其結論都是：「放下你的鞭子」被接受的是前半段。

其它的許多抗戰劇呢，表面上也不是沒有被接受的。比如中國士兵殺死日本鬼子，漢奸被揍之類，觀衆也會狂呼鼓掌。但這種反應，大半也都是單純的由於殺鬼子打漢奸的本身。並不是由於作者所要給予觀衆的那些較深的東西。

這些事實，是除了寫工作報告或宣傳文字以外的人所應該承認的。

這些事實說明了什麼？——除了內容的原因暫時且不談它。——就是說，這種戲劇的形式上發生了問題。

歐洲現代劇的這種形式——特別是在目前抗戰戲劇裏負着最大任務的獨幕劇，通常是用一種最簡煉的形式來敘述它的故事的。斬頭去尾，選出生活中的一片段來描寫。有位朋友形容獨幕劇的時候這樣說：「觀衆一看戲的時候頭昏眼花，亂七八糟，等到你看出些頭緒，感到興趣時，戲可又完了。」

給這段話加上按語，便是說：沒頭沒腦。

但我們的觀衆在看京戲，看地方戲，看文明戲的時候可就不同了。——差不多能够全部了解，而且能够從頭到尾地複述出來。——給這現象再加以按語呢，那便是說：這些戲都有頭有尾。

這問題之發生，大概就是在於形式上的沒頭沒腦與有頭有尾之間了。

但我們的意思並不是說獨幕劇之類那樣的形式不好，也不是說我們的戲劇應該

完全模仿京戲、地方戲，或文明戲（文明戲的形式就是抄襲自京戲的。）只是給寫作戲劇者提起一個注意：歐洲的那樣戲劇形式並不是完全合用於中國觀眾，而中國固有的戲劇形式也不應該完全廢棄的。事實已經擺在面前：目前的戲劇在迫切地要求着一種新的形式：既不是完全歐化，也不是完全中國固有的，一種為大衆所能完全接受的形式。這形式具體地講出目前尚不可能，但它有一個條件是必定具備的——那就是故事的敘述比較地「有頭有尾。」

當然，我們不否認京戲、地方戲等等的內容與形式的落後，但它敘述故事之「有頭有尾」這一點，不可否認的是它們的成功之處。這不僅是因為它能得到大衆的了解，而且是因為它是一種民族的形式，與中國大衆有着悠久的歷史的淵源。我們不反對穿西裝，但有時穿穿中國式長袍倒也會覺得舒適安閑的。要中國觀眾接受他所向來歡喜的形式，也不是落後的要求。我們提議接受那種「有頭有尾」的敘述，不是提議全部接受京戲地方戲、那種簡陋的形式。如果說敘述的「有頭有尾」便是藝術形式的落後或退

化，那我們還可以請他多看看莎士比亞的戲。莎士比亞的戲劇之演出爲什麼能得到中國觀衆之熱烈歡迎呢？（「肉券」即「威尼斯商人」又名「女律師」在中國早被接受的。）正因爲他的形式是「有頭有尾」適合中國人的胃口。但他的這形式是否有損於莎士比亞的藝術？

我前面講的那種迫切要求，並不是一種幻想或臆測，我可以舉兩個例：其一，洪深先生，在領導救亡演劇隊巡迴公演歸來之後，曾表示過對當前話劇形式的懷疑，而企圖從中國固有的戲劇裏，甚至從文明戲裏找尋新的形式。其一是曹禺先生，他也曾對筆者訴過這種的願望：他打算寫一個很詳細地分場、分到幾十場的、合於中國觀衆的戲——這兩個目前中國劇壇上最優秀的作家，應該可以代表一般劇作者的希望吧？——這希望是什麼？明顯點說：是希望着創造出一種新的形式。一種爲大衆所完全接受的「中國風」的形式。——雖然這要求這希望還沒被公開地專門地提出。

但現在，我們雖不敢發着一個口號或一個主張來提出。卻很願意發着一個問題提

出來，要求一般劇作者予以注意，加以討論，最好，當然是以劇作來實驗。

這裏，對於初學寫作戲劇者也同樣提出這要求：在你創作戲劇的時候，別囿於成見，要大胆地創造新的形式！——但要是「中國風」的形式。

但千萬別以爲這不是初學寫劇者所能做到的事。正因爲初學編劇者的毫無成見，既成的形式對他的影響不深，他才可以不顧一切地破壞舊的形式而創造一個事實的例子：筆者最近在某一戲劇團體擔任編劇課程時，一個初學編劇的學生提出這樣一個題材：——在一條公路上發生了軍隊無理地鞭打夫役的事情，被另外幾個幹政治工作的青年所發現了，加以干涉，於是起了紛爭。青年們說不該打夫役，軍隊說不打不走，要誤了公事。最後歸結到軍隊的政治工作的不夠。——這個故事最特異的一點，便是它的動作是在公路上行軍中發生的一邊動作，一邊說話，而一邊還要走路。——這，在一般統一於一個地點的寫作方法中是沒有辦法的。但作者找尋了一個新的形式。——其實是中國固有的形式。便是：廢棄了佈景，像京戲那樣地在舞臺上走路。在必要的時候，讓人物從

「入相」處下場，兜一個圈子再從「出將」處上來。而這個戲的動作便毫無阻礙地完成了。但這裏有一句老話，叫做「內容決定形式。」要求形式的「中國風」那首先得要求內容人物之中國化。——不很客氣地說，在我們當前的許多劇作裏，那些人物都多多少少地帶着一些「洋氣」的。在故事的本身，人物的本身沒有成爲中國底的之前，形式的要求是落空的。我們首先要那故事情節完全是中國人生活裏所有的，再要求那些人物的思想、感情、動作、習慣，也完全是中國人的，對這故事的解決處理也都是根據於中國的習慣、人情、道德、和環境的。——而這中國風的內容才能配合上中國風的形式。而且它的本身也自會要求着配合上中國風的形式的。

這「中國風」的具體形式是怎樣，我們當然無從預見。只有在不斷的研究、實驗、創造中才能完成。但一個原則：接受西洋各個時代戲劇的方法，除去那些不爲中國觀衆所歡迎的部份，再接受中國固有的戲劇形式中之精華，配合着當前中國人的生活形式，是這新形式的三大基礎。

初學編劇的朋友，從中國的生活當中創造出中國風的形式吧！——我們這樣希望着，要求着。但只是一個希望與要求而已，這不是編劇方法以內的問題，我們沒有權利要求讀者完全同意的。

附錄

一個最低限度的戲劇圖書目錄

這裏，爲了閱讀的便利，我們開了一個最低限度的戲劇圖書目錄。這目錄的數量自然是不夠的；但中文版戲劇圖書，也不過如此而已。

這個書目；第一，以創作及有中文翻譯本者爲限。第二，以現在可以購買得到或借閱得到的爲限。其不易購者均加附註。第三，只錄劇本，不錄理論與技術。因爲較好的幾本理論書如「演技六講」，「蘇聯演劇方法論」之類，大家都是知道的。而且沒有幾本。第四，每一作家作品只取其較可代表的，未全錄。第五，合集多重複者，不錄。第六，獨幕劇集不錄細目，多幕劇集則相反，錄其篇名，但另加附註。

現在開書目了，再會！

	書名或篇名	作者	譯者或輯者	出版或發表處所	附註
1	現代短劇譯叢	柴霍甫等	焦菊隱等	商務印書館	
2	檀泰琪兒之死	梅特林等	田漢	現代書局	不易購
3	近代英文獨幕名劇選	梅斯斐德等	羅家倫	商務	英德對照
4	黑女	蕭伯納等	錢歌川	中華書局	
5	希臘擬曲	海羅達斯等	周作人	商務	
6	被幽的普羅密修士	愛斯苦羅斯	楊晦	人文書局	
7	波斯人	愛斯苦羅斯	羅念生	商務	
8	依斐格納亞	攸立匹得斯	羅念生	商務	
9	特洛國的婦人	攸立匹得斯	陳國樞	詩歌社	不易購
10	窩狄浦斯王	索縛克勒斯	羅念生	商務	
11	莎樂美	王爾德	田漢	中華	

23	22	21	20	19	18	17	16	15	14	13	12
馬克白	暴風雨	如願	威尼斯商人	哈孟雷特	羣衆	法網	銀匣	爭鬪	相鼠有皮	長子	林肯
莎士比亞	莎士比亞	莎士比亞	莎士比亞	莎士比亞	高斯華綏	高斯華綏	高斯華綏	高斯華綏	高斯華綏	高斯華綏	德林瓦特
梁實秋	梁實秋	梁實秋	梁實秋	田漢	朱復	郭沫若	郭沫若	郭沫若	顧德隆(改編)	鄧演存	沈性仁
商務	商務	商務	商務	中華	商務	現代	現代	商務	商務	商務	商務

商務有梁實秋
譯本

不易購

24	李爾王	莎士比亞	梁實秋	商務
25	奧賽羅	莎士比亞	梁實秋	商務
26	該撒大將	莎士比亞	曹未風	商務
27	羅密歐與朱麗葉	莎士比亞	田漢	中華
28	英雄與美人	蕭伯納	中蝦	商務
29	人與超人	蕭伯納	張夢麟	中華
30	賣花女	蕭伯納	林語堂	開明
31	聖女貞德	蕭伯納	胡仁源	商務
32	千歲人	蕭伯納	胡仁源	商務
33	魔鬼的門徒	蕭伯納	姚克	文化生活社
34	華倫夫人之職業	蕭伯納	潘家洵	商務
35	不快意的戲劇	蕭伯納	金本基	商務

另譯作武士或一個逃兵

47	鳴不平	穆雷	吳稚暉	萃新	不易購
46	法國名劇四種	拉辛等	王維克	商務	
45	奇異的插曲	奧尼爾	王寶味	中華	
44	天外	奧尼爾	古有成	商務	
43	加立比斯之月	奧尼爾	古有成	商務	
42	錢	高爾德	陳治策(改編)	平教會	
41	文丐	辛克萊	繆一凡	商務	
40	地獄	辛克萊	錢歌川	開明	
39	炸藥	但尼	王思曾	國立劇校	
38	蘭姑娘的悲劇	梅士斐兒	饒孟侃	中華	
37	可敬的克萊敦	巴蕾	熊適逸	商務	
36	軟體動物	台維斯	趙元任	漢戲會	

另有朱端鈞譯本
 不易購又有洪深改
 編本名寄生草

48	慳吝人	莫里哀	高真常	商務
49	史嘉本的詭計	莫里哀	唐鳴時	商務
50	心病者	莫里哀	鄧琳	商務
51	莫利哀全集(一)	莫里哀	王了一	商務
52	偽善者	莫里哀	陳古夫	商務
53	祖國	柴爾時	江文新	國民
54	茶花女	小仲馬	劉半農	北新
55	半上流社會	小仲馬	王力	商務
56	金錢問題	小仲馬	陸侃如	大江
57	歐那尼	雨果	東亞病夫	真美善
58	呂克蘭斯鮑夏	雨果	東亞病夫	真美善
59	頂日樂	雨果	東亞病夫	真美善

另有冷血譯本
易購

商務有陳繡譯本

以下真美善書均
不易購

- | | | | | |
|----|----------|------|------|------|
| 60 | 呂伯蘭 | 雨果 | 東亞病夫 | 真美善 |
| 61 | 鐘樓怪人 | 雨果 | 東亞病夫 | 真美善 |
| 62 | 工女馬得蘭 | 米爾波 | 岳煥 | 開明 |
| 63 | 神聖的童年 | 米爾波 | 曾仲鳴 | 開明 |
| 64 | 愛與死之角逐 | 羅曼羅蘭 | 夏萊蒂等 | 創造社 |
| 65 | 孟德斯榜夫人 | 羅曼羅蘭 | 李璟等 | 商務 |
| 66 | 七月十四日 | 羅曼羅蘭 | 賀之才 | 商務 |
| 67 | 西哈諾 | 曷斯當 | 方于 | 商務 |
| 68 | 改萊城的姑娘 | 都德 | 張志淵 | 開明 |
| 69 | 瑪婷；痛苦的靈魂 | 斑拿 | 袁昌英 | 商務 |
| 70 | 妬誤 | 斑拿 | 黎烈文 | 商務 |
| 71 | 希德 | 郭乃意 | 王維克 | 生活書店 |
- 不易購

83	史維拉歌	歌德	湯元吉	商務
82	沈鐘	霍普特曼	孫博	開明
81	寂寞的人們	霍普特曼	鍾國仁	商務
80	火焰	霍普特曼	楊丙辰	商務
79	獼皮	霍普特曼	楊丙辰	商務
78	織工	霍普特曼	陳家駒	商務
77	圮塔	梅特林	靜子	商務
76	茂娜凡娜	梅特林	徐蔚南	商務
75	梅脫靈戲曲集	梅特林	湯澄波	商務
74	青鳥	梅特林	傅東華	商務
73	小學教員	巴若來	鄭延毅	中華
72	漁光女	巴若來	鄭延毅	中華

95	94	93	92	91	90	89	88	87	86	85	84
教育之果	黑暗之勢力	活屍	蠢貨	白茶	馬漢姆教授	華倫斯太	強盜	威廉退爾	鐵手騎士葛茲	哀格蒙特	浮士德
托爾斯泰	托爾斯泰	托爾斯泰	屠格涅夫等	斑珂等	夫力特西里 ·烏爾夫	席勒	席勒	席勒	歌德	歌德	歌德
沈頴	耿濟之	文範邨	曹靖華	曹靖華	洪爲濟 陳非璜	郭沫若	楊丙辰	馬君武	周學普	胡仁源	周學普
商務	商務	商務	開明	開明	新路	生活	北新	中華	商務	商務	商務

107	106	105	104	103	102	101	100	99	98	97	96
比利時的悲哀	村中之月	罪與愁	貧非罪	雷雨	三姊妹	櫻桃園	萬尼亞叔父	伊凡諾夫	海鷗	巡按	復活
安特列夫	屠格涅夫	斯基	阿史特洛夫	斯基	阿史特洛夫	柴霍甫	柴霍甫	柴霍甫	柴霍甫	果戈里	托爾斯泰
沈琳	耿濟之	柯一岑	鄭振鐸	耿濟之	曹靖華	耿式之	耿式之	耿式之	鄭振鐸	賀啓明	田漢(改編)
商務	商務	商務	商務	商務	商務	商務	商務	商務	商務	商務	上海雜誌公司
										即欽差大臣	

- | | | | | | | | | | | | |
|------|-------|-------|--------|--------|---------|---------------------------|--------|-------|-------|------|------|
| 119 | 118 | 117 | 116 | 115 | 114 | 113 | 112 | 111 | 110 | 109 | 108 |
| 方柄圓鑿 | 鐵甲列車 | 怒吼吧中國 | 道司基卡也夫 | 蒲雷曹夫 | 下層(即夜店) | 解放了的董吉訶德 | 浮士德與城 | 丹東之死 | 吃耳光底人 | 人之一生 | 狗的跳舞 |
| 凱泰耶夫 | 伊凡諾夫 | 鐵捷克 | 高爾基 | 高爾基 | 高爾基 | 盧那卡爾斯基 | 盧那卡爾斯基 | 托爾斯妥葉 | 安特列夫 | 安特列夫 | 安特列夫 |
| 維特 | 羅稷南 | 羅稷南 | 夏伯 | 耿濟之 | 塞克 | 易嘉 | 柔石 | 巴金 | 麥夫 | 耿濟之 | 張聞天 |
| 中華 | 讀書生活社 | 讀書生活社 | 天馬書店 | 「文學」發表 | 燎原 | 聯華 | 神州 | 開明 | 中華 | 商務 | 商務 |
| | | | | | | 另有瞿秋白譯文
收在海上述林內
不易購 | | | | | |

120	西班牙萬歲	亞非諾干諾 夫	尤兢	生活
121	夜未央	廖抗夫	巴金	文化生活社 <small>另有趙蕙深改編 本名自由魂</small>
122	女店主	戈爾獨尼	焦菊隱(改編)	北新
123	皮藍德婁戲曲集	皮藍德婁	徐霞村	商務
124	倍那文德戲曲集	倍那文德	沈雁冰等	商務
125	海上夫人	易卜生	楊熙初	商務
126	易卜生集(一)	易卜生	潘家洵	商務
127	易卜生集(二)	易卜生	潘家洵	商務
128	社會柱石	易卜生	周瘦鵑	商務
129	羅士馬莊	易卜生	劉伯量	啓智書局
130	史特林堡戲劇集	史特林堡	張毓桂	商務
131	死的舞蹈	史特林堡	吳伴雲	大東

賣糖小女

嘉禾(法)王子一商

- | | | | | | | | | | | | |
|-----------|-----------|---------|-------|------|--------|--------|-------|---------|------|------|------|
| 143 | 142 | 141 | 140 | 139 | 138 | 137 | 136 | 135 | 134 | 133 | 132 |
| 劇本彙刊(第二集) | 劇本彙刊(第一集) | 最初歐羅巴之旗 | 骷髏的跳舞 | 犧牲 | 日本現代劇選 | 一個青年的夢 | 日本戲曲集 | 日本現代劇三種 | 狂言十番 | 沙恭達羅 | 在黑暗中 |
| 徐卓杲等 | 歐陽予倩等 | 村山知義 | 秋田雨雀 | 藤森成吉 | 菊池寬 | 武者小路實篤 | 山本有三等 | 山本有三等 | (佚名) | 迦梨陀娑 | 阿胥等 |
| | | 袁殊 | 一切 | 沈端先 | 田漢 | 魯迅 | 章克標 | 田漢 | 周作人 | 王維克 | 趙銘彝 |
| 商務 | 商務 | 湖風 | 開明 | 北新 | 中華 | 商務·北新 | 中華 | 東南書局 | 北新 | 世界書局 | 現代 |
| | | 不易購 | | | | | | | 日本劇戲 | | 不易購 |

155 154 153 152 151 150 149 148 147 146 145 144

- | | | | |
|-----------|------|------|--------|
| 新文學大系戲劇集 | 胡適等 | 洪深輯 | 良友圖書公司 |
| 戲劇甲選 | 田漢等 | 謝燕子輯 | 羣衆圖書公司 |
| 打回老家去 | 尤兢等 | 張庚輯 | 讀書生活社 |
| 中國最佳獨幕劇集 | 洪深等 | 阿英輯 | 戲劇時代社 |
| 抗戰獨幕劇選 | 夏衍等 | 阿英輯 | 戲劇時代社 |
| 米 | 洪深等 | | 華中圖書公司 |
| 抗戰報告劇 | 夏衍等 | 尤兢輯 | 上海雜誌公司 |
| 大衆劇選(一輯) | 田漢等 | 尤兢輯 | 上海雜誌公司 |
| 大衆劇選(二輯) | 姚時曉等 | 尤兢輯 | 上海雜誌公司 |
| 最佳抗戰劇選(一) | 舒非等 | 馬彥祥輯 | 上海雜誌公司 |
| 軌道 | 鄭伯奇 | | 啓智書局 |
| 一條戰線 | 蔣本沂 | | 樂華 |

不易購

167 166 165 164 163 162 161 160 159 158 157 156

前夜	秦良玉	她的大使	保衛領空	中華民族的母親	過渡及其演出	賽金花	佛西戲劇(一—四集)	我們八百個	梁紅玉	潘金蓮	青沙帳裏
楊翰笙	楊村彬	楊騷	董每戡	熊佛西	熊佛西	熊佛西	熊佛西	歐陽山	歐陽子倩	歐陽子倩	歐陽子倩

華中	成都劇校	北新	航委會	平教會	正中書局	北平實報社 不易購	商務	抗戰文藝社	上海雜誌公司	新東方 附一譯劇	大時代出版 社
----	------	----	-----	-----	------	--------------	----	-------	--------	-------------	------------

179	178	177	176	175	174	173	172	171	170	169	168
戰鬪	棄兒	我們的故鄉	甘願做礮灰	塔	漢奸	亂世男女	魔窟(即羣魔亂舞)	石達開的末路	太平天國 <small>第一部 金田村</small>	李秀成之死	塞上風雲
章泯	章泯	章泯	郭沫若	郭沫若	陳白塵	陳白塵	陳白塵	陳白塵	陳白塵	楊翰笙	楊翰笙
生活	一般書店	一般書店	北新	商務	華中	上海雜誌公司	生活書店	生活書店	生活書店	華中	華中

191	190	189	188	187	186	851	184	831	182	181	180
黑地獄	上海屋簷下	一年間	自由魂	賽金花	八百壯士	塞外的狂濤	殘霧	原野	日出	雷雨	黑暗裏的後聲
凌鶴	夏衍	夏衍	夏衍	夏衍	王震之等	張季純	老舍	曹禺	曹禺	曹禺	章泯
戲劇時代社	戲劇時代社	生活	生活	生活	上海雜誌公司	大衆出版社	文藝月刊	文化生活社	文化生活社	文化生活社	上海雜誌公司
現由國民書店 發行	現由國民書店 發行		即秋瑾								

- | | | | | | | | | | | | |
|--------|------|------|--------|--------|---------|---------|---------|--------|------|-------|-----|
| 203 | 202 | 199 | 201 | 200 | 198 | 197 | 196 | 195 | 194 | 193 | 192 |
| 羣鶯亂飛 | 春風秋雨 | 走私 | 包得行 | 飛將軍 | 青龍潭 | 香稻米 | 五奎橋 | 抗戰獨幕劇集 | 反正 | 狂歡的插曲 | 蘆溝橋 |
| 阿英 | 阿英 | 洪深 | 洪深 | 洪深 | 洪深 | 洪深 | 洪深 | 洗羣 | 洗羣 | 胡春冰 | 胡紹軒 |
| 戲劇時代社 | 一般書店 | 一般書店 | 上海雜誌公司 | 上海雜誌公司 | 上海雜誌公司 | 上海雜誌公司 | 上海雜誌公司 | 華中 | 國立劇校 | 泰山書店 | 北新 |
| 發行 | | | | | 內收農村三部曲 | 內收農村三部曲 | 內收農村三部曲 | | | | |
| 現由國民書店 | | | | | | | | | | | |

215	214	213	212	211	210	209	208	207	206	205	204
高粱紅了(詩劇)	自衛隊(即民族光榮)	烙印	舊關之戰	武則天	宋春舫戲曲集	新學究	母親的夢	這不過是春天	梁允達	烽火	岳飛之死
安娥	宋之的	宋之的	宋之的	宋之的	宋春舫	李健吾	李健吾	李健吾	李健吾	沈西苓	谷劍塵
上海雜誌公司	上海雜誌公司	上海雜誌公司	生活	生活	商務	文化生活社	文化生活社	商務	生活	一般	中華

內附短劇及譯劇

- | | | | | | | | | | | | |
|-------|--------|----------------------|----------|------|------|---------------|--------|--------|-----|-------|--------|
| 227 | 226 | 225 | 224 | 223 | 222 | 221 | 220 | 219 | 218 | 217 | 216 |
| 王八旦才逃 | 最後的勝利 | 蘆溝橋 | 阿Q正傳 | 黎明之前 | 回春之曲 | 田漢戲曲集 | 琳麗(詩劇) | 街頭劇創作集 | 繼母 | 不忠實的愛 | 上沅劇本甲集 |
| 左明 | 田漢 | 田漢 | 魯迅 | 田漢 | 田漢 | 田漢 | 白薇 | 光未然 | 向培良 | 向培良 | 余上沅 |
| | | | 田漢(改編) | | | | | | | | |
| 讀書生活社 | 上海雜誌公司 | 大衆出版社 | 戲劇時代社 | 北新 | 普通書店 | 現代書局 | 商務 | 揚子出版社 | 北新 | 啓智 | 商務 |
| | | 現由國民書店發行
另有許幸之改編本 | 現由國民書店發行 | | 生活代售 | 原有一集至五集
被禁 | | | | | |

239 238 237 236 235 234 233 232 231 230 229 228

一個孩子的夢
最後一課
古廟鐘聲
泰山鴻毛
黃花崗
保衛蘆溝橋
西林獨幕劇
我們打衛鋒
浮屍
皇軍的偉績
夜光杯
漢奸的子孫

陳白塵
許幸之
許幸之
上海戲劇工作社集體作
廣州戲劇協會集體創作
劇作者協會集體創作
丁西林
尤兢
尤兢
尤兢
尤兢
尤兢

讀書生活社
新智書店
新智書店
上海雜誌公司
怒吼出版社
戲劇時代社
新月書店
大衆出版社
上海雜誌公司
上海雜誌公司
上海雜誌公司
一般
生活

不易購

251 250 249 248 247 246 245 244 243 242 241 240

仁丹鬍子

塞克

讀書生活社

流民三千萬

塞克

文學叢報
(滬)發表

不易購

突擊

塞克等

生活

殲滅

塞克等

生活

順民

王震之等

生活

黎明

李輝英

讀書生活社

國旗飄揚

羅烽

讀書生活社

生路

章泯

讀書生活社

到明天

左明

讀書生活社

台兒莊

集體創作

讀書生活社

血

章泯

讀書生活社

中國萬歲

唐納

怒潮劇社藏

263	262	261	260	259	258	257	256	255	254	253	252
狐羣狗黨	渡黃河	老爺不走了	古城烽火	河內一郎	從軍樂	旗艦出雲號	家破人亡	鳳凰城	死里求生	全民總動員	爲自由和平而戰
王平陵等	顏一煙	舒煙	顧一樵	丁玲	余上沅 王思曾	宋之的	章泯	吳祖光	洪深等	曹之的 曹禺	王爲一
怒潮劇社 未發表	抗戰戲劇發表	抗戰戲劇發表	國立劇校 未發表	生活	國立劇校	上海雜誌公司	讀書生活社	生活	生活	正中	生活 尚未出版

戲劇創作講話

版權所有·不准翻印

著 作 人 陳 白 塵

發 行 人 張 靜 廬

發 行 所 上海雜誌公司

重慶·宜昌·昆明·桂林
柳州·金華·寧波·上海
香港·成都·漢中·西安

實價三角五分

外埠另加郵費 成

中華民國廿九年二月一日初版(A)

從實踐中寫作的

戲劇理論方法

新演劇叢書——已出四種

戲劇導演基礎

章沚譯述
三角五分

戰時演劇政策

葛一虹著
三角五分

蘇聯兒童戲劇

葛一虹著
三角五分

表演藝術論

章沚譯述
四角五分

演劇手冊(集體著作)

宋之的等
實價七角

蘇聯演劇方法論

賀孟斧譯
實價七角

戲劇演出教程(附圖)

田禽譯述
一元二角

各地上海雜誌公司刊行

上海图书馆藏书



A541 212 0002 0856B

上海雜誌公司



册数: 1

售價: .30