

怎樣寫剝

田禽著 史枚修訂

2/10/20
3/10/20
4/10/20

生活書店發行

怎樣寫劇

田 禽
史 杖
著 訂
修

各地生活書店發行

怎樣寫劇

每冊實價或幣肆角
外埠酌加郵費

著	修訂者	發行人	發行者	印刷者
田	史	徐伯昕	生活書店	生活印刷所
			重慶 上海 桂林 香港 星洲 昆明 貴陽 成都 金華 曲江 西安 蘭州 柳州 鬱林 赤坎 梅縣 衡陽 南平 涇縣 羅定	

版權所有 ◆ 翻印必究

中華民國二十九年三月出版

目次

一	引言.....	一
二	戲劇的樣式和方法.....	二
三	怎樣收集材料.....	三
四	主題故事命名.....	三
五	怎樣描寫人物.....	四
六	戲劇的對白.....	五
七	情境與情節.....	四
八	怎樣佈局.....	七
九	戲劇的結構.....	八
十	關於集體創作.....	九
十一	劇作者的修養.....	九
	作者後記.....	一七

怎樣寫劇

一 引言

這本小冊子要講的是劇本創作的一些簡單原理。我並沒有在這本小冊子裏新創一種寫劇的方法，不過把我所知道的略加整理，作為自己研究的出發點，同時給嘗試寫劇而不敢下筆的同志們，尤其是現在從事於救亡戲劇的工作者一些幫助和貢獻。

我們打開戲劇史來看，沒有一個著名的劇作者是讀了「戲劇作法」之類的書才能寫戲劇的，而寫「戲劇作法」之類的人未必是好的劇作者，有許許多多成功的劇作者也不會把他們的寫劇經驗寫出來。然而這並不能使我們得出結論說：劇本創作沒有原理，志願於做劇作者的人不需要懂得寫劇方法。

在過去，天才的劇作者辛苦地寫成了輝煌的劇本，使許多年代的觀眾哭泣或歡笑，有着不少可貴的經驗教訓給我們後人學習，而且因此也可使我們知道那些地方應該避免，那些地方

應該改進不致走許多不必要的冤枉路

美國當代的著名劇作者歐尼爾，雖然會跟着倍克學過編劇術，但他並不把它當作金科玉律，而他的劇本仍舊是很有價值的。這足夠說明劇本創作的原理，不是一種固定的程式，須得學習的人自己去發揮和活用。

倘若我們學習寫劇方法，僅僅學會了一些空洞的原理，不但不能使自己的創作才能發展起來，反而限制和束縛了它的發展，那末不是我寫這本小冊子時所希望的了。

一 戲劇是什麼？

在講到寫劇方法之前，先談一談戲劇是什麼，劇作者在戲劇藝術中的地位，是必要的。

戲劇是什麼？讓我們以阿史特洛夫斯基的雷雨為例來說明。

阿史特洛夫斯基在這個戲劇裏描寫了一個商人家庭的故事，最主要的人物是加乞林娜，她是奇洪的妻子，但她愛着另外一個男子波里斯。在帝俄的舊式家長制的商人家庭裏，這種戀愛被看作不道德和罪惡。奇洪的母親，這個商人家庭的獨裁者，便是舊式家長統治的代表人物。

有雷霆般的威權在這個老婦人身上我們可以看到舊式道德教條的制人死命的力量。加乞林娜匍伏在舊式家長制下面，得不到表露她的純潔的愛情和實現她個人意志的自由。她的愛人是個不敢反抗的懦夫，她自己也被舊式道德教條的傳統力量所拘束，又因自己對丈夫的不忠實而感到痛苦，她不能反抗舊式家長制，而在它的野蠻壓力之下把自己毀滅了。

這樣一個故事，不但寫在紙面上的時候感動它的讀者，更重要的是在舞台上搬演的時候感動它的觀眾，在觀眾中間得到心理和情緒上的效果和反應。

如果阿史特洛夫斯基的這個故事，只寫在紙面上，而不在舞台上搬演出來，嚴格地說，我們僅能承認它是一個文學作品，還不算戲劇。一定要通過舞台上的表現，在觀眾面前的演出，戲劇才算完成。而表現和演出，主要的是靠着演員才能夠實現。

我們跑進劇場（即使沒有劇場的形式，在街頭和茶館內的演劇，也是一樣的），首先看到的是舞台，我們的注意力，不期而然的集中於舞台上的演員——他們的動作和對白。沒有這些，阿史特洛夫斯基的雷雨，只是像一般文學作品那樣給我們讀讀而已，和小說等沒有什麼深刻的不同了。

這就是說，戲劇和其他藝術部門和小說等類的分別，應該是在表現的手段上，戲劇的表現是不能離開一定的舞台條件（即使沒有舞台的形式，也是一樣的）和演員的。

也許讀者聽慣着一句口頭禪：戲劇是綜合的藝術。這話的意思，簡單地解釋起來，可以表明戲劇的特性。

無論什麼藝術部門，總是有意或無意地爲着羣衆的。羣衆是藝術的對象，「讀者」也好，「聽衆」也好，「觀衆」也好，都一樣是對象。但戲劇的對象，即觀衆，是和表現者（演員）直接面對面的。在某種場合，觀衆甚至可以變爲演員。

舞台是演員活動的地盤和界限（當觀衆也成爲演員時，並不是舞台的取消，只是把舞台向觀衆席伸張和擴大）。舞台建築術的新的方式和進步，是爲着使得演員的活動更加便利地完成他的表現任務。一切附屬於舞台的設備，也是這樣。

所以，戲劇的綜合性第一便是以演員爲主的演員和舞台（及其附屬設備）的綜合，而這綜合又以表現者和對象的直接聯系做特色（和電影不同）。

在舞台上的演員，他的活動不外乎動作和對白；動作的舞蹈性和對白的音樂性，是最基本

的要求，就每一景、場、幕以至全劇說來，那場面的繪畫性和戲劇情緒或舞台空氣的音樂節奏是最基本的要求。至於伴奏的樂曲，當然不是無意義的裝飾品，而應作為戲劇表現的有機構成部分。這便是戲劇的綜合性的第二個意義。

在這個意義上，戲劇的綜合性是以導演為中心的。

沒有形象就沒有藝術。構成戲劇形象的主要材料是演員。

現在我們可以回到阿史特洛夫斯基的雷雨的例子上去。雷雨在紙面上的時候，即作為一種文學作品的時候，它已經和別的文學樣式不同了。它既不是詩的樣式，也不是小說的樣式。一個劇本所寫的只是人物講些怎樣的話，和做着怎樣的動作姿態，以及他們活動在怎樣的舞台場面裏。這些人物應說的話，應有的動作姿態和舞台上應有的場面，在詩或小說裏就採取着不同的表現方式出現在對象前面的。這時候，雷雨固然可以作為詩或小說一樣給我們讀，但讀者必須有能力去構想人物的姿態形容，才能領會得貼切，而且一眼就可看出的，對白是劇本的極重要的因素了。

劇本除對白之外，還必須有舞台指示和場景的說明。這些文字的作用，和詩或小說裏的表

現是不同的。它要引導讀者構想，而不作過細的描寫。

如果文學的表現手段是語言（文字），那末當劇本搬上舞台時，就不能只以語言做手段，而必須更以演員的表情和其他動作以及舞台裝置做手段了。由文學作品的劇本向舞台演出的轉化，才達到戲劇藝術的完成。根據這一點說來，戲劇的綜合性的第三個意義是文學（劇本）和演出（舞台裝置演技）的綜合。

有人說，沒有鬭爭便沒有戲劇，這話如果不從戲劇形象的特殊形態和戲劇表現的特殊手段來瞭解，便是殘缺不全的。無論什麼事件的發展，總是在鬭爭中實現的，但戲劇裏所描寫的事件，倘不富於鬭爭性，那末演員在舞台上的活動，將不能集中觀衆的注意力和打動觀衆的心理情緒，而得不到預想的效果了。

歷史上有些文學家常爲某種特殊原因，以戲劇的形式寫他的作品。這些作品既不以演出爲目的，也不能上演，自然不能把它叫做戲劇。而有些完全缺乏舞台知識或經驗不夠的劇作者，寫出來的劇本往往不適於上演，成了所謂書齋裏的劇本。

二 劇作者的地位

由上面的話，我們可以看出劇作者在戲劇藝術中的地位有着幾個特色：

第一、劇作者並不和觀衆發生直接聯系。劇作者和觀衆間須以演員（以及其他劇場工作人員）做媒介，才能接觸。所以演員的演技，是不能得到預想的效果的重要關鍵。

十九世紀的文學巨匠雨果，他對於演員是非常看重的，他常爲演員尤力旦寫劇本。中國有名的劇作者田漢有許多劇本是爲他指導下的南國社的演員寫的，如南歸之爲陳凝秋，湖上悲劇之爲王素。這種情形在商業演劇發達的時候，很容易發現。專爲某些「紅角兒」寫的劇本，當然多半是從「生意眼」出發的，對於劇作者和演員，這往往是一種損害。

劇作者倘能得到適當的優秀的演員上演他的劇本，確實是值得歡喜的。可是只有很少的劇作者，有機會爲他的劇本選擇演員。而劇作者抱着爲演員寫劇的態度，終究不是正確的創作態度。

劇作者應該時時刻刻記着，他的劇本是給演員去在觀衆面前演出的，他一定要懂得抓住

觀衆的情緒懂得控制觀衆的心理而且還要懂得這是交託給演員去做的事情，千萬不能使觀衆因劇本上的錯誤，描寫無力，或缺乏潤飾而埋怨到演員。劇作者應該重視自己的責任，不要把演出的成敗完全丟給演員。

演員怎樣去理解劇本？他的演技是否以獨自的風格創造劇本中所給予的人物？這些是另外的問題，劇作者是顧不到的。劇作者應該仔細考慮的，是他的人物描寫或故事的展開，會不會給在舞台上活動的演員以困難和損害，和指示演員應當怎樣活動。

其次，劇作者是戲劇創作全過程中起着決定作用的活動家。這話並沒有和上面的話衝突。也許人們要問：戲劇的特性既然是以演員做主要的形象材料，那末豈不是演員應該有決定作用麼？我們的回答很簡單，只要請讀者想一想，演員離開劇本是不能單獨存在的。

演員的演技也是一種藝術創作的活動，但他所創作的東西不能拋開劇作者的要求。阿史特洛夫斯基的雷雨，經過不知多少次的演出，經過各種劇場的演出，但每次演出的效果性質，一開始都已經被這個劇本所決定了，劇場的作風、流派和演技的水準、風格，都不過使得演出的效果大些或小些而已。

從戲劇創作的全過程看，總是寫劇——↓排練——↓演出。劇本的創作是內容的確定，排練的階段中，演員和導演（及舞台監督）成爲主要的活動家，形式的完成也在這個階段中，直到演出時才結束。而一個戲劇的演出在社會上能發生怎樣的作用，根本要看劇本描寫了怎樣的社會生活以及表現了怎樣的思想觀念，就是說，由劇作者來安排好的。劇作者固然應該知道他的藝術不是由他一人來完成，但也應該知道他是一個最初的創造者，計劃者，有力量支配全部創作過程的人。

劇作者的特別重要的任務便是創造一個戲劇的價值（當然是藝術價值），演員是實現它和完成它的人（其他舞台工作人員也是這樣。）

如果劇作者能夠在戲劇形象中正確動人地描寫社會的真實，表現人類的進步要求，那末他的作品價值就大，不算糟蹋了他的重要地位。

在目前抗戰時期偉大的民族解放戰爭對於戲劇的要求是很高的。劇作者尤其應當把這一時期社會生活的各方面深刻透徹的研究而表現出來，愈表現得真實，愈能教育、啟發觀眾，劇作者的責任便是這樣。

不要以為劇作者既然不和觀眾直接聯系，只是動筆頭的人，就看輕了自己在整個戲劇藝術部門中的地位。導演和監督者常常依他們的風格、流派而形成一個集團，但這種集團中，也需要劇作者贊助和參加。梅耶荷德因為要表現他的演劇方法的特色，所以在導演歷史上有名的劇作者的劇本時，也須把劇本大大改編過。而新的演劇方法和適合於這演劇方法的劇本常常是一對雙生兒。

好的劇作者是忠實於這樣的原則的：寫劇本時無論怎樣要想像這劇本在舞台上的演出狀況。這個原則，不但是說要使演出真正能感動觀眾，而且要有自己的風格，讓愛好和接近這種風格的導演和監督者特別選中它，或者影響導演和監督者，使他們能創造新的風格。

現在，我們可以談到怎樣寫劇的正文了。

二 戲劇的樣式和方法

戲劇作品有着各種樣式。

所謂樣式，是指藝術品怎樣構造的方式。戲劇的樣式，基本上分爲：1. 悲劇 (Tragedy) 2. 喜劇 (Comedy) 我們在動筆之時，對於戲劇樣式應當有個考量。有些題材是適合於寫成悲劇的。而別的題材適合於寫成喜劇。當然，這跟作者的傾向和方法也有關係，例如一個羣衆行動的失敗，在正視現實，要求進步的作者看來，是悲劇的題材，但到了不能同情羣衆和不瞭解羣衆的作者手裏，也許恰正就是他用來諷嘲羣衆的「亂動」和「愚盲」的喜劇題材。

悲劇和喜劇都起源於酒神祭典。古希臘民衆於每年三月間，在野外祭頌酒神狄阿尼色斯，用到的簡單的歌舞，就是原始的悲劇和喜劇。公元前六世紀，才有正式的悲劇，愛斯齊羅、沙弗克爾、猶里披提等是希臘悲劇的偉大作家。近代最偉大的悲劇作家是沙士比亞。

馬彥祥先生在「戲劇講座」裏曾說悲劇是表現人類在鬭爭中的失敗。人類的失敗有三：1. 人類同命運鬭爭而失敗，例如沙弗克爾的奧狄朴斯王（這個戲劇描寫底比斯的國王萊奧

士在接位的那年，天神借了女祭師來警告他，他的第一個孩子將是殺他的兇手，所以當他生了一個兒子，就叫僕人去丟掉，不料這孩子後來成了波里卜斯國王后的寵愛的養子。這就是奧狄朴斯。奧狄朴斯長大後，神啟示他說，命運注定了他要殺父姦母。於是他決定離開波里卜斯而到底比斯去。在路上他殺死了親生父底比斯王，並且因猜中了獅身美女史芬克斯的謎而做了底比斯王，娶親生母做王后。戲的展開是一層層揭露了奧狄朴斯王的命運，迫得王后自殺了。）2. 人類同自己性格上的缺點鬭爭而失敗，例如猶里披提的美狄亞（這個戲劇描寫公主美狄亞和她的愛人及孫私逃了，後來及孫另娶柯林斯國王的女兒，美狄亞就毒殺了情敵，刺死了親生的子女逃走了。）3. 人類同環境鬭爭而失敗（例如上面提起的阿史特洛夫斯基的雷雨。

維諾格拉多夫在新文學教程裏有一條簡短而確當的對悲劇的解釋：

「悲劇是描寫對作者認為不能克服的障礙鬭爭，而以上演為目的的作品。悲劇的通例，以主人公的滅亡為終結。」

古希臘的命運悲劇，認人生被命運所支配，而以恐怖與憐憫為悲劇裏固有的東西，人類的精神靠這個得到洗滌。亞里士多德的「詩論」就這樣主張着的。可是命運並非社會生活的真

實動力

所謂性格悲劇，以個人意志的糾紛造成的悲劇，到沙士比亞這樣偉大作家的出現，提供了綿密細緻的人性刻劃，對人生抱着大的自信，神祕的命運觀念是不能在這裏找到了。但個人的意志仍然不是社會生活的真實動力。

現代的新悲劇否認有存在於一般的歷史階段和永遠不能被勞動人民克服的障礙，它充滿着社會內容，洋溢着革命的樂觀主義。

新的悲劇唱出了新社會誕生的痛苦，畫出了勞動人民的勇往直前百折不撓的英姿，它不像舊的「對環境鬭爭而失敗」的悲劇那樣只包含着模糊的社會意義，它深刻地分析失敗的歷史因素，讚頌羣衆行動的巨大威力。

所以悲劇的概念，並不反映作品的思想內容和歷史的階層的特質，除了最普遍而表面的特性，如維諾格拉多夫所指出的之外，不能有一個固定的公式。

但悲劇的產生和發展，却是歷史地的，非從社會學的見地去解釋不可。西歐封建社會的崩潰產生了沙士比亞的新興階層的悲劇作品，現在的新悲劇也只有在勞動人民作爲一個獨立