

戲劇理論叢書

編劇方法論

趙清閣 著
獨立出版社印行

812

戰時戲劇理論叢書
趙清閣 著

編

劇

方

法

論

獨立出版社 印行

有 所 權 限

編 纂 方 法 論	編 著 者 施 清	校 對 者 葉 朋	印 行 者 獨 立 出 版 社 重 慶 香 國 寺 上 首	經 售 處 中 書 局 重 慶 中 二 路 二 一 〇 號	民 國 三 十 一 年 五 月 初 版
關 實	竹	價 二 元		元	

重慶市立圖書館藏書印世圖字第一六三六號

82

目次

第一章

緒論

第二章

題材

一

題材應受意識的限制

二

題材要真實豐富

三

題材須新穎有興趣

四

題材應適合表演條件

五

題材收集的方法

六

題材選擇的範圍

第三章

結構

一

結構的條件

二

結構的程序

三

結構的方法

目次

編劇方法論

四 結構的技巧

第四章

人物

三四

一 創作人物須典型化

二 怎樣描寫人物性格

三 分析與表現人物心理

四 適當地支配角色

第五章

對話

四九

一 對話的效能

二 對話的條件

第六章

標題

五四

一 要名符其實

二 要簡明通俗

三 要美觀生動

第七章

佈景

五九

一

文字的佈景

二

繪圖的佈景

第八章

作者

六四

一

應有各種知識的修養

二

應有豐富的社會經驗

三

應和演出者接觸或實習

第一章

緒論

戲劇是綜合的藝術，其初步表現是由劇作家計劃一切，然後記錄於紙上的，這叫做劇本。第二步即由導演者根據劇本安排，拿來搬演於舞台上的，這叫做再現。所以戲劇固離不開舞台，而舞台離不開劇本。一個劇本可以影響一個戲劇作品的成敗，換句話說：就是劇本控制了戲劇的效果，所以劇本之於戲劇，實在佔着極重要的地位。

當劇作家把握住一件故事，而組織成一個腳本的時候，他的初志，是在啓示某種有力的意識，但其最終目的，是在能夠托他——劇本——呈現於舞台上。因此劇本之好壞，不僅要有文學的評價，且更須以適於演出爲至高原則。同時，又應顧及觀衆的範圍，戲劇的對象是觀衆，而觀衆的範圍必得廣大，若只是限於少數的一部份有知者，則即失去戲劇根本的意義——深入社會，教化大衆。所以劇作家在創作之先，既要具備舞台之種種智識及經驗，更要在「必須預定於觀衆面前表演」的限制下，而去體貼地揣摩研究觀衆的心理及理解程度，以便適應他們而得到他們的擁護，這樣才能夠使一個優良的劇本收到優良的效果。

寫到這裏，使我感到中國自「五四」迄今，雖然劇本之產量並不少，但實際上能夠適於演出的，却是寥寥無幾！不是舞台條件不夠，就是非一般觀衆所能接受。因此把戲劇造

成一種特殊地位，至今不能得到適當的發展！推其原因多半是劇作者原沒有戲劇的素養，更沒有舞台的智識或經驗，甚至連舞台環境的觀察都不曾作到，只憑着一時的情感或興趣來執筆，全副工夫用在對話推敲上，結果是寫得滿篇琳琅的對話；事實上，觀眾是不能聽出對話的好壞的，除非大家的智識水準相當高，而劇場的建築也特別好，有專能利於聽覺的設備，這樣也不見得會得到如何的效果。此種劇本不過是文學家們採取劇本的形式，着重對話方面而寫出類似劇本的一種變態之小說。念起來或則還好聽，可是表演是辦不到的；勉強搬上舞台也不是絕對不可以，但結果只有失敗！像武者小路實篤的桃花源，誦讀着確是一篇動人的詩底對話，但演來真太困難了。總之，寫舞台劇本不是一件容易的工作，要根據現實，表現現實，使一個劇本所描寫的事態活現在觀眾的面前，逼真地動作起來，表演起來；讓吻合一般觀眾的生活情調，不牽強，不歪曲，有着與觀眾切身關聯的感動力，使觀眾忘記是在看戲，因而能發生一種預定的反應，這就是效果，這就是功用。

由上所述，我們知道劇本創作之不可輕視，絕非任何人都能從事的工作，必須有相當的素養，具有相當的知識才行。我以為戲劇在今日既負有偌大抗戰建國之使命，則國家似應特別注意此項工作，如蘇聯十月革命時之重視戲劇樣，廣為羅致及訓練劇作專門人才；徵集劇作，俾普遍提倡劇運，推動劇運，使發生最高至上之偉大力量。自然，劇作家也應鄭重下筆，要令每一寫出的劇本都能達到實用為原則——即適於演出，完成戲劇的基本任

務。

一個適於演出的劇本究竟是怎樣的呢？他是必須受時間空間的嚴格限制，而以動作（action）為構成之基本條件，所以，劇本離開對話尙可以啞劇方式演出之，但離開動作即不能成立。因為動作乃直接支配觀衆的視覺與觀感，它能夠以最簡易確切，普遍通俗的刺激力引起情緒；所以卓別麟的默片電影直到如今，還是超諸聲片電影的評價，他的成功，即是以動作克服因對話而致滯礙情緒的弱點。動作之於劇本，從戲劇起源到現在，仍不失其重要的地位；正如劇本之於戲劇是一樣。

動作固能操縱劇本的成敗，但這並非一概而論，也有一個限度的。就是浮燥的動作只能觸起一種偶然的快感或興奮，它絕不能表現一個典型人物的心理和性格；而深刻的動作，是要烘托出一個典型人物的內心活動，及其人格性情，可以觸起觀衆的真實情感，至於留下不易泯滅的印象，受到莫大之影響。這種動作便促成了劇本的效果。

所以，劇作家在設計和創造一個劇本的時候，他的腦子裏就像具有一個舞台，他要先安排成一個活的想像，把對話和動作適當支配着，不知經過了多少次揣摩、計劃，然後再寫出來一個劇本（又叫脚本），這個劇本也可以說是「活的劇本」，只有這種活的劇本，才能夠把握住戲劇演出的命運，自然，還須配備着其他各種藝術的條件。

第一章 緒論

第二章 題材

本
劇本之成為劇本，其主要構成之因素即題材。題材與劇本的關係，其密切如同骨肉，沒有題材即不能成為劇本，所以在創作劇本之先，必須覓得題材，有了好的題材，方能產生好的劇本。

怎樣才算好的題材呢？好的題材是有一個基本底標準，這標準乃根據：豐富人生、教化人生、批評人生、強調人生、創造人生、美化人生等底原則而確定的。現在我可以分項述敘。

一 題材應受意識的限制

題材的種類很多，範圍亦廣，事實上不見得樣樣事物都可以用作題材，所以在選擇的時候，必須以意識的好壞為轉移，因為意識是整個戲劇的重心，忽略丁重心，整個戲劇就只有失敗。任你其他方面是怎樣成功，意識不好，就像一個生得再漂亮的人，而沒有高貴的靈魂，對於他的評價總是低下的一樣。因與戲劇久已不復是供人娛樂的工具了。

意識是什麼？即一切精神、思想之現象。意識的好壞，經過戲劇具體的予以形象的表現後，它能予觀衆以強烈的刺激，對社會人生發生莫大的影響；這種潛伏力量，足以牽制

戲劇的效果，所以一個優良劇本，必須具有優良的意識。換言之，一個優良的劇本，定要使題材受意識的嚴格限制才行。

這裏姑且分作可選的，與不可選的兩種意識：

甲、可選的——每一個劇本都是以時代為背景，而任何時代又多係以積極向上的精神為最高原則；戲劇既具有推動時代，反映時代的使命，那麼就應該在「積極向上」的唯一條件下，負起後面四種任務，也就是所謂：題材的中心意識；

A 復興民族

B 改良社會

C 贊助革命

D 暴露黑暗

乙、不可選的——恰恰和上面相反，凡是消極墮落，不能予人們以前進興奮的激發而影響時代，須根除者如：

A 分化民族

B 毒害社會

C 摧殘革命

D 倡揚封建專

如此，我們得到一個結論，就是：積極向上的意識之題材是可取的，消極墮落的意識之題材是不可取的，並由此我們知道：在意識的領域裏，還具有神聖教育任務的作用，意識之不能忽略，當不容否認了。

二 題材要真實豐富

人生就是一齣自然底多變幻的戲，所以我們無論採取任何一片段，都不出乎他的範圍；這樣說，豈不所有材料都是真實的嗎？不然，這個真實的解釋，是由指劇作家親身經驗，或親眼所見，或親耳聽聞的某一樁事體發生；並非茫無根據，僅憑諸理想捏造。這種題材的真實性，是具有莫大感動力與歷史價值的，所以中外偉大文學作品沒有一部係離開「真實」而成功的；因為大凡理想的事體都多少與現實相違扭，而觀眾是生活在現實裏的，對於不接近現實的情態，總是難能瞭解，和發生親切之感的。這樣一來，整個劇戲就要失去其功效了。

因為戲劇的本旨在表現現實，那麼！劇本的材料就必須採自現實生活中的事態；這種事態有虛偽，沒有造作，與一般現象之生活無隔閡，相溶洽；可以把握住觀眾的心理，成爲一種極真實懇切的人類共同意志之表現；於是使戲劇發生了必然的有力的效果。

還有一些劇作家常常抓住一個題材後，就把它過分地誇張化，因此而失去其真實性，

使觀衆看了不懂，不信，以至於不受感動。這種作風實在是要不得的；一個劇作家應該忠實于人生，也應該忠實于實真的題材；這固然是選擇以後的事，但也不能不注意。

題材除了須要其實以外，還要豐富。因為空洞底題材不足以收到舞台的效果，一個戲劇之能夠引人入勝，牠的基本條件即是題材充實、豐富，否則絕不能引起觀衆的興趣。

但我所說的豐富並不是指複雜而言，複雜的題材又非宜於一般智識水準較低的觀衆；自然，太單調也難能吸引觀衆，總是在適當的剪裁下纔成一個劇本才好。

因為題材的豐富，便於寫作時處理劇情，所以一個劇本的好壞於題材豐富與否很有關係。怎樣才算是豐富的題材呢？在全面抗戰的今日，前後方幾乎到處盡是現成的戲劇題材，像那些爲國捐軀殺身成仁的壯烈事蹟，不都充分地表現了豐富而有力的情調嗎？這些你都可以採取，只要你會利用，創作偉大的劇本，這正是一個絕好的機會。

三 題材須新穎有興趣

上面說過，在抗戰的今日，戲劇題材選不勝選，幾乎到處盡是；然則爲什麼到現在我們還沒有發現一部比較題材新穎的劇本呢？理由很簡單，即因爲劇作家一律患了懶惰通病的原故，都不願意去費力發掘和選擇新的題材，比如一個時期有人寫了俘虜的劇本，於是接着許多人來爭着寫，結果便造成了一種公式化的現象。這種情形是極應革除的，要知道

這個偉大的時代裏，並不會令我們感到題材的缺乏，只要我們化點工夫去收集、採仿，新穎題材的劇本是可以接連產生的，難道劇作家都沒有「創作」的精神嗎？

一個根據格里戈里的月亮上昇改編的「三江好」發表後，接着襲用這題材而寫出的劇本又不下五六種之多。如：宋之的的黃浦月，章泯的夜，凌鶴的夜之歌，左明的軍火船等，簡直好像大家覺得除此以外再沒有題材可寫似的。還有最後一計，本來是外國劇本隨道改編來的，後來又有馬百計，死裏求生等改編本。又有王紹清亞西亞的怒潮和尤競的漢奸的于孫相似。關於通州事變就有三四個同樣題材底據本——反正，通州炮聲，以及把槍尖睡進敵人。這些「公式病」的例子真是不勝枚舉呢！

題材不新穎，也能影響觀眾的興趣，所以富於興趣的題材又多係新穎的題材。自然，興趣也有個範圍和限制，假如題材的本身，具有一種特殊底興趣的話，那麼即須注意考查它是否無稽底，屬於低級趣味的性質或流入極端荒謬，與不倫的狀態多這種事實，確是應當設法避免的。就是說，遇有如此特性的題材，則可以不必採用。因為戲劇已經走上了高尚的途徑，獲得了神聖偉大的評價，而不應該再受到任何惡劣底影響。自然，太枯燥平凡的題材是不能吸引觀眾的注意的；譬如純粹說教式的劇本，在某一種人看來，覺得沉悶無聊（指智識水準較高的人們而言）；某一種人看來，更感到深奧不解；指智識水準較低的人們而言）；即令其意義再好也不能得到預定的效果。這種失敗的原因就是由于不曾研究一般

觀眾心理的緣故。所以，最可靠的一個原則，就是：在教育中娛樂，在娛樂中教育。這樣，才能引起觀眾的興趣。和增進劇價值。

興趣的原素，大概可分為以下幾種：

甲、滑稽性

乙、恐怖性

丙、悲哀性

丁、神祕性

根據這四種原素，選擇的題材，相信是不會沒有興趣的，因為這四種都是富有刺激力、量的情緒，且與一般人生都發生着密切的關係；所以自然而然地它可以抓住觀眾的意識情感，而收到深刻的反應。

由此我們知道，題材的核心是「思想」、「意識」，題材的精神是「真實」、「豐富」而題材的靈魂即「新穎」、「興趣」了。假使題材離開了這些基本條件的話，那麼其平庸枯燥就可想而知。正如一個美麗的驢兒，沒有活底形象，也沒有動底力量是一樣。

四 題材應適合表演條件

往往一個很好的題材，而限于表演條件，不能寫成劇本，只能寫成小說，因為小說是

編劇方法論

僅表現一椿事體於紙上，劇本呢，其最終目的還要表現於舞台上。所以一個好的劇本的題材必須顧及到在情節和背景方面，是不是合乎表演的條件；這種實際問題又可以直接影響戲劇的效果，在寫作之前不能不特別清意。如：

甲、置景需要水火的——這種情形除非電影或京劇可以表演，因為電影在拍照的時候瞞過了觀眾的眼睛，用攝影的技術遮衍之，如「火燒紅蓮寺」等片看起來像真的，其實是銀幕上的形象。又如京劇中「七夕」一劇，銀河可以用畫圖或其他置景法象徵之。可是話劇不成，話劇多半是寫實的，在舞台上必須有真實的情態，而水、火這類不可能作真實表演的東西，若以象徵法吧，似與話劇的情調不相諧和，也許會鬧出笑話。

乙、需要高貴道具的——這種情形也困難，因為幹戲劇的人們並不是資本家，那有許多錢去買貴價的道具呢？所以這也是不合乎表演條件的。

丙、有危險性動作的——這是關係於演員的健康的。比如需要演員自高處跳下來的動作，需要婦女脫衣裸體的動作……等，都是極須避免的。

丁、屬於神鬼夢幻的——神鬼既不易化裝，且純係迷信；夢幻又是絕對空虛的東西，凡是這類沒形體的事物，在舞台上最難表演，也是最無意義的。

五 題材收集的方法

題材的標準既如上敘，則怎樣去收集呢？這也是一個很重要的問題。這裏根據前節所說，把收集的範圍定為兩項：

甲 收集自己所熟悉的——這個範圍很廣泛，方法也很多，如：

A. 訪問：有意地向朋友訪問，或無意地聽見朋友講敘一件事的時候，你覺得有採取的價值，那麼就立刻用筆寫下來，或牢記在腦子裏，以為創作之題材。

最好是多跟老年人談話。

B. 剪貼：在報紙上或是雜誌上，發現了可作戲劇題材的文字，就把牠剪貼起來。

C. 摘錄：把古今中外歷史的事蹟，按有價值的摘錄下來，作為戲劇題材，最好是

多多瀏覽歷史書籍。

D. 觀察：平時應該觀察一切人的生活 and 所有社會的動靜。從這裏面可以得到無限

的題材，但先決條件：必須你的腦子眼勤快，多跑地方，多看東西。經

過訓練後，便一件事體的根源和蘊結，必須觀察力強，和判斷正確才行。

乙、收集自己所經驗的——這個範圍比較窄狹，方法也簡單，就是在你的生活體驗

中，把所經歷過的事蹟，拿來作題材。這情形，無形中使一個劇作家免不了要受

第二章 題材