

812.5
12

戲劇叢書

剝本論

何培良著

商務印書館發行

812.
15

戲劇小叢書

劇本論

向培良

江苏工业学院图书馆
藏书章

商務印書館發行

戲劇小叢書編纂例言

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

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

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

一 本叢書之擬目及約人編撰，均由向培良徐公美二君主持。

目錄

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

劇本論

第一章 戲劇的本質

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

第二章 戲劇與小說的區分

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

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

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

同一事實，間接得知（無論是聽人敘述或藉文字圖畫之介紹）與直接得知時所產生的印像，所引起的情緒，往往大不相同。一件事情，只是聽到的時候，我們只接觸其一部份，由於傳達的中介限制了我們的情緒。至於直接看到一件事情，則我們是關涉着那事件的本來，觸着牠的顫動，聞到她的呼吸，並且每每爲那事件發生時的光燄所擊，被抓住了，沒有餘裕去思索別的什麼。因爲這時候是直接面對，沒有可以閃躲的地方。例如聽說一個窮凶極惡的人被處死刑，我們會覺得非常暢快。若是我們站到法場上，看見他被縛了來，頭低垂，面色死灰，眼光凝滯而顯着無限的恐怖，他有如已經失掉了靈魂，僅只一點點機械的力拖着 he 前進，這時候，我們大概會忘記了他一切的罪惡，會覺得他可憐。等到刀光一閃，頭落到旁邊，血噴射出來，我們的情緒又會變爲恐怖，悲哀，甚至於憤怒，覺得死刑之不當了。你看，直接看到與由別的媒介而得知的事實，給我們的影響是多麼不同。

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

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

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

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

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

多。

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

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

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

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

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

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