

第一輯

王春瑜 編

廈門大學出版社

王府諸誥

五十三軸

准禮部咨該 周府等府周王朝垌等奏有海陽王府海

王睦杲等庶生第一子勤炆等各年已長成乞要授

封所有 誥命等件伏乞 賜給等因該本部照例議擬題奉

欽依將勤炆等封為鎮國將軍輔國將軍奉國將軍鎮國中尉

國中尉奉國中尉各該得 誥命移咨吏部撰造等因

中國稀見史料

送司
造冊
等

嘉靖二十年十一月十五日奉

聖旨是



中國稀見史料

第一輯

王春瑜 編

廈門大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国稀见史料. 第1辑·第四十册/王春瑜编. —厦门:
厦门大学出版社, 2007. 9
ISBN 978-7-5615-2748-1

I. 中… II. 王… III. ①古籍-汇编-中国②中国史-史料-明清民国时代 IV. Z422

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 119514 号

厦门大学出版社出版发行

(地址:厦门大学 邮编:361005)

<http://www.xmupress.com>

xmup @ public. xm. fj. cn

厦门昕嘉莹印刷有限公司印刷

(地址:厦门市前埔东路 555 号 邮编:361009)

2007 年 9 月第 1 版 2007 年 9 月第 1 次印刷

开本:889×1194 1/32 印张:11.375 插页:2

定价:(全四十一册)30 000.00 元

本书如有印装质量问题请直接寄承印厂调换

阿英編

新知識

【戲劇增刊】

1944年鉛印本

阿英編《新知識》戲劇增刊，1944年鉛印本

本刊分成上、中、下篇，其中上篇缺○頁，下篇末頁殘破。內收阿英《連隊戲劇的一般問題》、徐剛《沂蒙——農村劇團的發展與成長》、錢毅《一年來鹽阜區連隊戲劇活動概況》、錢毅《蘇聯的戰時演劇》等文，以及黃其明撰寫的風行鹽阜根據地的劇本《漁濱河邊》。下篇的《華中根據地戲劇書錄》，收錄了著名演員劉保羅、許晴烈士等人的戲劇作品。對研究抗日根據地戲劇史，有重要價值。收藏者曹俊東，是新四軍老戰士。

（原缺第一至六頁）

總錢上——分量較重的骨幹故事上面。

第二步的工程，纔是根據主錢故事——骨幹故事的需要，構成圍繞着它，說明着它的一些個別的，平面、側面、或反面的小故事，次要以及更次要人物的故事。這些小故事和骨幹故事的關係，正和行星之於太陽一樣。行星爲萬有引力所吸引，始終圍繞着太陽轉動，或大或小，或遠或近的依隨着太陽。它的構成是和骨幹故事一樣，祇是並不需要那樣複雜、周密、或完整。有時祇截用一個片段，大小輕重，完全要看骨幹故事需要的具體情形規定。否則，就很可能弄得「喧賓奪主」，印象模糊，防礙骨幹故事的存在。

在構成骨幹故事和小故事的時候，劇作者必須在兩點上加以注意。第一、就是注意故事本身是否枯燥，是否具有「形象性」，富於「戲劇性」。因爲有一些事情，敘述起來很有趣，但不適宜於「在舞台的動作上表現」，不是能「以活的人物向羣衆表演」的。第二、「最壞的莫過於枯燥的戲曲」，在故事裏，應該適當的佈置下「一些調劑劇情的必要穿插」——人物或者事件。

了解戲劇故事發展的規律性，對於劇作者也是非常必要的。一般的說，戲劇故事的發展，大體是分成三個段落，即「發端」、「最高峯」和「結局」。這裏，依據蘇聯維諾格拉多夫的「新文學教程」，作如次的說明：

「發端」是故事的開始。「將事物的一般狀態，人物關係，及發生行動的環境告訴觀衆」，「詳細地注意借登場人物的話說明狀況，或是描寫表明登場人物的關係」，這「關係向後發展下去，爲以後事件的出發點的諸事情的端緒」。像高涅楚克「前綫」第一景關於「通信聯絡」的爭執，「過關」第一幕參軍會議，「照滅不誤」接洽運糧資敵，派趙警眼催租，都是屬於這一部份。

「最高峯」是「事件的端緒接近結束，達到那最高的緊張——即危機的瞬間」。這「危機的瞬間」，就是「最高峯」。如「前綫」第二幕歐格涅夫的違反戈爾洛夫的命令從事戰爭（雙方的矛盾沒有方法再發展，而需要一個誰是誰非的結論），「過關」裏老婆拖腿，父親反對，丈母娘吵鬧（達到必須有個結果，參軍還是不參軍，事實沒有可能再發展了），「照滅不誤」裏周大的被打（衝突到了最高階段，

需要一個合理的解決，都是屬於這一部份。

「結局」是「被描寫在作品之中的事件，發展、轉變，經過各種階段，最後獲得某種的解決。即事件的發展達到結束，登場人物死去，或是加入新的關係中去。結局就是要完成被描寫在作品中的事件的進行的登場人物的這類結束的狀態」。「前線」戈爾洛夫的被撤職，「過關」主人公的參軍，「照減不誤」地主的破鬥爭，都是屬於這一部份。

通常是在「發端」部份裏，簡短的寫事件的起源，並進行關於人物的介紹，因為這是引起戲劇糾葛的端緒。以後就是事件的開展，一直發展到「最高峯」。「最高峯」又稱作「梗概的發展」，它的完成，則有賴於劇情的逐漸增強的佈置，和緊張氛圍的造成。「結局」是戲劇的結尾部分，「使觀眾在結局中相信，誰在他們從舞台上所看見的鬥爭中是勝利了」，並簡短的傳達其他人物以後的命運。

當然也有例外。因為戲劇故事的構成，是非常繁複，且具有個別的特異性的。而也就在這「如何構成」的步驟之中，表現了劇作者「對於被描寫的現象（思想）的解釋和評價」，反映了劇作者的「世界觀」與「人生觀」。劇作者藝術的素養，也是有着關係的。所以「給初學寫作者的話」裏說：

「有經驗的戲劇家，會使戲劇有興味而具誘惑性。其對主題的編造是：劇中的鬥爭時時在增長着，使每幕的最後一場在全幕中最明白而有力，並爲了提高興趣，特用意外的糾葛去中斷劇的進程。諸如此類，不勝舉述」。

但這樣還不能就成爲一個完整的戲劇故事，還需要更進一步的、技巧的，把這些事件錯綜組合起來。因爲所謂「骨幹的故事」、「小故事」、以及必要的「穿插」雖已具備，却還沒有「如膠如漆」的密合聯結起來。使這些事件聯結密合成爲整然的一體，同樣是一個必要的過程。

蘇聯有一句成語，叫做「七次量來，一次剪裁」，戲劇故事的錯綜組合，是很可以用「裁衣」來作例的。如果說：「戲劇故事」的整體有如一件衣，那麼「骨幹的故事」，就是所謂「正身」。「小故事」就如「襟」、如「袖」、如「領」。而「擺」、「鈕」、「鑲滾」，則是些「穿插」之類。任何一部份事件錯綜的不適當、不勻稱，那就如衣服的某一部份剪裁壞了或量的不合身一樣，穿着起來，難看而

且不舒適。

因此，在劇作者進行錯綜組合戲劇故事的時候，必須通過繁複性的事件，多樣性的人物，依據其在戲劇中的輕重關係，配置各個事件的分量。不能太多，也不能太少，要恰如其分。發現某一事件分量過重，應毫不吝惜的加以精縮或刪削，不足就當補充。容納事件的多寡，卻要注意於演出時間的配合，以及在怎樣需要下足夠主題的發展。擁擠固然會廢墮，以不足的故事縮衍，結果也必然會使戲劇悶、鬆、散，陷於空泛。

「過關」是一個很好的參軍劇本，內容接觸到參軍的各方面問題。但是在技術上有一個缺點，就是劇作者要把每一個問題都正面的寫出來，因此重複的場面很多，分量也弄得很大。這是非常不經濟、不技巧的。所以，在錯綜故事的時候，還須注意到「明暗脈絡」配置的問題。劇本所包括的故事雖多，並不必一律的正面表現。可以有「明場」，也可以有「暗場」，還可以有「明暗場」（即必要的部份用明場，不必要的部份用暗場）。至於何者應該採用那樣的場子，却要看具體情形決定。

如何將這些配備的大小事件密合起來，主要的是看劇作者「如何佈局」。不過有一個原則，是可以肯定的，就是首先佈置好主綫劇情，確定發端、開展、最高峯、結局，然後再把各個「小故事」和必要的「穿插」，依據主綫劇情隨時的需要，或劇情調劑的需要，適當的一次、或分若干次的配合進去，——圍繞着主綫的劇情，依隨着主綫劇情的開展而開展。

這錯綜的情形，是如用藤搓繩一樣，必須搓得緊，接得好。如果搓得鬆，那就不能成為「好藤繩」，「整然的藤繩」。如果接頭露在外面，接不緊，或者有的部份藤批還露在外面，沒有搓進去，那就「簡直不成其為藤繩」。

譬如「照滅不誤」裏花籃子這一線，就沒有與主綫的故事扣緊，中段也沒有伏筆，很隨便的就可以把這根綫從全劇中拉出來。「除舊換新」也是一樣，兩個民兵的老婆，兩個不繳槍費的女人，都如兩根搓漏了藤批，孤零零吊在繩外，祇搭上一點頭。在戲上，有她們也可以，沒有她們還是一樣。完全是畸形的存在。

總之：戲劇故事錯綜的情形，是和劇情的發展一樣，要做到如「剝繭抽絲」，層層不盡，如「層山

叠幀」，極目無窮。要掌握觀衆情緒，緊張鬆弛，哀樂喜怒，一任劇情適當的佈置。要錯綜得不空泛、不沉悶、不拖沓。要遵守「有話則長，無話則短」，必要時就多寫，不必要時就少寫的一個簡單的基要原則。同時，還要注意到怎樣克復一般戲劇中最普遍的缺點：「以直線的公式，表現缺乏形象的社會批判性」。

如果劇作是從事於「話劇」的寫作，在錯綜情節的時候，還要連繫到「分幕」、「分景」、「分場」，來作全盤打算，不然依舊是徒勞的。

所謂「幕」、是「在事件的進行中插入必要的一時間的間隔」。這間隔的存在，「是爲着給觀衆的注意以休息，佈景的必要的改變，以及演員的改變化裝」。對行動的發展也具有意義。是表明時間的變易，或時間與地點的共同變易。

所謂「景」，是在劇情繼續發展的情形下從事於背景之變換。即是劇情仍在向前發展，時間是緊跟着，故事沒有到一個段落，這種場合，是稱作「景」不稱作「幕」的。有的蘇聯作家解釋作：「有時常常進行背景之改換，這樣簡短的部份叫做景」。我覺得是不大恰切的，因爲「景」不一定就是「簡短的部份」。

所謂「場」，是指的「每一登場人物上場或退場中的部份變化」，「如果有誰登場或者退場，那末已經是另一場了」。「景」的區分，也與上演的特殊性有關，就是演員必須注意正確的出入舞台」。但也不以人物的上下場，而以戲的段落來分的，那不能算作正規的分法。

總之：舞台上的「幕」、「景」、「場」的區分，是「和舞台上的要求有關係的」（新文學教程），是由於劇情——時間、地點的發展與變易的必要。而背景，不但說明了地點，也是「戲」的一部份，同樣的也是在扮演着「戲」——作爲戲的「氛圍」存在着。「幕」的開閉節奏——快、慢、中和——，嚴格的說，也須與開閉幕時之劇情調和，以加強戲劇的印象。所以，「上演了的戲劇」，常常被稱做「是文學的本文，和佈景，及演員的生動的演技的複雜的結合」。

「幕」與「景」的分劃，對於戲劇的成功、失敗、給予觀衆影響的深度，也有很大的關係。分割得

恰當、精粹、特殊在每幕結束的時候，使觀眾有「有餘不盡」、「悠然」之想，而必須「聽下回分解」，要求看下去，那就會更增加戲劇的力量。雖然全劇的劇情中心，在一個體係上發展，若果每一幕、每一場，仍能集中在一點上——幕與景的中心內容——掀起鬥爭，並充量給予開展，那綫索也將格外清楚，對觀眾的激動也更大。但必須說明：幕或景的鬥爭內容，一定要時時刻刻的進展，要用多樣的、複雜的手法加以處理，切忌印象的重複。而每一回的鬥爭內容，更要是層層發展，不停留在一個段落上反復。

「場」的分割，當然也是說明着內容的進展，每一個「場」的展開，就是劇情又達到一個新的境界——或者增強前一個境界，或者轉入後一個新境界。在「場」的處理上，劇作者則須注意兩點：第一、在「場」與「場」的連接上要力求靠緊。第二、除非由於劇情的必要，最好少用零碎的場子。前者的意思，就是在每一場的結尾，不要寫到「山窮水盡」，最好達到差不多結束的階段，在觀眾已經明瞭了那劇情時，即轉入次場。後者是要避免上下場的紊亂，和觀眾對劇情的了解不能集中，或搞不清頭緒。這「幕」、「景」、「場」的分割，就是故事構成的「剪接過程」。電影導中演有所謂「剪接導演」，這刻導演所担负的任務，完全是剪接影片。一部很壞的影片，到了好的剪接導演手裏，可以剪接成很好的影片，雜亂的新聞片子可以構成很好的「報導電影」。而好的電影到了壞的剪接導演手裏，剪接得不恰當，却往往變成了壞的——使觀眾抓不住中心，看不清頭緒，鬆懶、打瞌睡的影片。在舞台上也是一樣的。

怎樣纔能剪接得好呢？這是要看劇作者的思想、藝術素養來決定。這裏所能具體說的，是無論「幕」、「景」、「場」，必須緊緊地抱住主題的中心，或足以增強主題的中心開展。不能有閒餘的與主題連接不緊的場子，不能有濫費的沒有力量的場子，不能有跑野馬拉開題外的場子，要沒有多餘的人，沒有多餘的話。幕與幕之間有間隔但仍要接得緊，景與景之間有間隔但仍要接得緊，場與場之間有間隔但依舊要接得緊。能够做到這樣，劇本的寫作，在這一方面，是很少會失敗的。

「戲劇是舞台的內容」（基爾勒）。戲劇故事——也就是「劇本」——就是這樣構成的。劇作家的目的，是用「戲劇」的形式，「把自己的天才，把自己的技術，都表現到人民的期望上——找尋着如何

更好的服務人民的道路」(加里甫)。

二 關於「人物」與「事件」

「戲劇中需要表達的一切，都藉劇中人物的談話和動作表達」(給初學寫作者的信)，而所「談」所「表達」的，又都帶着一定「事件」，展開鬥爭內容。因此，在劇本寫作上，「人物」與「事件」，就成了基本的重要素質。這就是劇作家所稱的：典型人物與典型事件的開展，構成了劇本的內容。

這裏所說的「典型」，和現在根據地新聞紙上所說的「典型」，是不完全相同的。新聞紙所說的「典型」，僅止是「代表」、「模範」的意思，這裏所說的，却不是指的一個人物，或者一個例子。而是如高爾基所解釋的：「作家從二十人乃至五十人或一百個商人、官吏、勞動者中，抽出其最顯著的階級的特性、習慣、趣味、形態、信仰、思想的表現法等等，把這些在一個商人、官吏、勞動者身上抽象綜合起來。由於這樣的方法，塑造出一個典型，這纔成為真的藝術」。戲劇中所要塑造的「典型」，是這樣的一種「典型」。

高涅楚克「前綫」出現以後，戈爾諾夫立刻成為典型，成為落後軍事將領統稱的原因，就是由於「在實際上，戈爾諾夫是許多小的戈爾諾夫，如中級的和下級的指揮官的具體的形象」，不是個人「榜樣」。這樣典型所概括的，正如恩格思所說：「不但是表現瑣細 Detail 的正確，而且表示正確的傳達出典型的狀態中的典型的性格」。

恩格思的話，是很明白的告訴了我們，描寫一種「典型」，僅僅乎懂得「抽象綜合」，依然是不夠，還要通過「典型的性格」，來加以表現。這也就是高爾基所說的：「藝術是在一個個地現象上，在一個個具體事件上，通過一個個的個性化的人物，去描寫生活的。藝術家愈是優秀，則他的作品所描寫的主人公和事件，便愈是更明顯的個性化的」。不通過「典型的性格」而表現的「典型」，不是「真正的典型」。

譬如說，「照減不誤」裏的張百萬，不能成爲「典型」呢？不能。因爲劇作者描寫張百萬，第一，沒有從階級的本質上去把握，祇撿了一些這類人物的浮面現象，就草草的寫定了。第二，沒有把張百萬「個性化」通過個性去表現「典型」。這樣的描寫人物，如舊戲裏的畫「臉譜」，「奸臣」畫白臉，「小人」畫白鼻子，「好人」不打臉，張飛與李逵性格上沒有分野，閻婆媳與潘金蓮也永遠是一個姿態。這是「類型」，不是「典型」。

要把張百萬這個人物描寫成爲「真正的典型」，劇作者不但要從階級的本質上去把握若干這類人物的共同特徵，還要了解他們在這偉大變革時期、在減和減息中共有的各種各樣形態——對政府、對佃戶、對僑僑、以及對他們本身，他們的土地——通過張百萬「獨特的不能有二」的性格，逐一的刻劃、塑造。就是必須在「典型的形象，和典型的狀態中，去正確的描寫現實之本質的側面」，並且使之「個性化」。

僅僅乎「個性化」，也不能成爲「完善的典型」，還要通過對「性格精鍊」的努力。基爾勳在「劇場」對劇家、觀衆「講義說：「戲劇主人公的性格不加精鍊，決不能成爲社會的典型」。因爲不「精鍊」，就不能選出最精粹、「最典型」的部份，凸出的使之成爲不模糊的「清晰的形象」。

在這裏，我們必須指出劇作家在描寫性格上的，另一個共通的缺點，即塑造「人物形象」的時候，不全面的、複雜的去表現，祇截取一面，或一兩個角度。以此，我們現在舞台上所有的，還多着「衝呀，衝呀」，一類的戰鬥英雄，用對話稱讚勞動、報告生產統計、沒有完整的形象的勞動英雄，以及不完整的甚至於是坐在機關裏空想出的民兵英雄。這樣概念的理解人物，描寫人物，要想能完成「典型」，是永遠不可能的。

因此，「典型」的塑造，是一個艱苦的過程。其所經歷的階段，一般的說，在初期，「典型在創作者的中心中，混亂如麻，既未有條理，也還未有定見。所有的祇是現實的原料，只是印象：最令他感動的內容、性格、事件、個別的情形、自然情景等等」。經過相當孕育時期，這「全都蓄積起來的材料，跟一種基本的思想、觀念、起了某種化學上的化合」，纔逐漸的由「零亂的現實典型，積合而成一整體」。但「還不是完善的」，一定要再經相當長甚至很長的時間，才能「從心中所有的巨量印象和典型中選

取最有價值的材料，揀選一切需要的，丟掉多餘的，把事實和印象凝集起來，以便儘可能的、完全而明瞭的，表達出心中所結晶的作品的主要思想」（法兌耶夫）。而在全部的寫作過程中，還需要不知多少次的所改變，然後「典型」及其「性格」，纔能創造完成。

以這樣艱巨的工程，期之於今天敵後，而又要急迫的反映政治任務，每一環節的政治任務的劇作家，當然是一件極困難的事，何況這些劇作家的大部分，在藝術的素養上還沒有進到深度？但無論有怎樣的困難，這總應該是我們努力的方向。我們必須學習創造完整的英雄性格，必須克服那社會典型的無個性公式，不要老是搬造完全抽象的圖式，尤其不能忘記：必須通過主人公的特性來表現「典型」。我們面前，活著無數的英雄典型，我們的任務，是要使這些典型活到舞台上。

戲劇的「典型」意義，是「概括着社會現象的某種重要的有意義的側面諸典型，具有着大的認識價值和教育價值。請那有着生活、行為、感情、及思想的一切特徵的生動的、明瞭的形象，以明瞭的藝術形式，將所有的人的關係，反映在這類典型中」（維諾格拉多夫）。

在戲劇中，作為表達「人物」與「事件」的主要的方式，那就是「對話」。A. 托爾斯泰說：「戲劇中藝術唯一的客體是人。戲劇作家所有的工具，只有對話一種。戲劇作家把自己的個性溶解在幾十個人物裏，必須用他們的聲音、語言」。

所謂「語言」——他又解釋道：——「是人類社會長期從事生產勞動的足跡。語言是許多勞動動作和姿勢的，也是存在在對勞動的鬥爭中所引起的精神力的沉澱的結晶品」。「所有心理上的複雜的運動，由於語言的規定接受形態。語言是思維的工具」。「對白」在戲劇中所以重要，「語言」的生產基礎，在這裏是充量說明了的。

戲劇的「語言」——「對白」，是不同於其他藝術作品裏的語言，或日常的語言的。為劇情、場面、戲劇的效能的限制，是有其獨特的特質的。戲劇的語言，必須「每一句話，都要負有有限的旨趣，都要去暴露主題，去表白某種社會的性格。不能有一個多餘的字句」。戲劇的語言，必須選擇「那些表現鬥爭、衝突、行動、意志的人物的話，那些在實質上也就是行動的話」（給初學者的信）。不像普通談

話的可以空泛，無限止的發展。

戲劇的「語言」——「對白」，必須是有用的、有指示的、有効用的。它的職能：（一）是在情節的進展上推動情節。（二）是展示人物的思想、情緒及其本質。（三）是描寫着劇情發展的背景。（四）是報告因某種理由不能表現在舞台上的動作。「對白」的寫作，必須在這些約束下進行，不是「自由主義」的，不是劇作者「愛怎麼寫就怎麼寫」。

要說戲劇的「對白」還有例外的存在，那就是諷刺與幽默或諷諧的對話，就是舊戲中之所謂「插科打諢」。不過這種「對話」的運用，是極其困難的。運用得要恰切、適當，不能防礙到劇情的本身。不然，就將成爲一種防礙、干擾、與胡鬧的存在。這種「對話」，祇是在其本身有着趣味，除非「喜劇」，纔能作爲「效能」的語言存在。

不過無論其爲那一種「對話」，那最優秀的，總應該具有如次的特點：簡潔、明確、生動、機智、洗練、適當而又富有暗示的形象。切忌誇大、陳腐、雕琢、過分修詞，以及不個性化，不能表徵人物，欠明瞭。這是寫作戲劇「對白」應有的最基本的理解。

我們的劇作者，在「對白」的努力上，沒有做到這樣的完美，相反的，還存在着許多缺陷。首先，可以說一說「學習工農兵語言」的問題。作爲新的階級、新的英雄主義表揚者的劇作家，無疑的，應該學習、運用工農兵的語言、語彙。因爲他們的語言，是具有勞動的特徵、戰鬥的特徵、以至於階級的特徵的。他們的語言，是產生於他們的生活之中，代表了他們的精神、力量。是塑造新的中國的標幟，不是一般的知識階級的語言所能替代的。

但在工農兵語言的學習和運用中，顯然的存在着偏向。一是無批判的運用工農兵語言，連表現那落後的、僅僅在二流子一類人物口中存在的，脫離了生產諸關係的語言，含有封建毒素的語言，也是一再的被運用。二是把工農兵的語言，解釋作指「歇後語」之類的語言，無限止的在各種各樣人物的口中運用着。

對於工農兵語言學習的正確解釋，不應該是這樣。我們着力的應該是：（一）學習他們從生產諸關係中所產生的語言。（二）從民族鬥爭，和其他諸階級關係中所產生的語言。（三）表現着階級生活特

徵的語言。適當的加以選擇、運用，並研究這些語言構成的規律性、階級性、把握它的特徵，在現實的、新的生活基礎上，從事於新的語言的創造。

依照目前的狀況，抄襲一些「歇後語」，不管人物的身份濫用，弄得滿台都是流氓腔，無批判、無目的、不研究的學幾句本地土語，這不是「戲劇的語言」，也不是毛澤東同志所號召學習的工農兵大眾語言。這樣的發展，對根據地的戲劇運動是有害的。所以高爾基說：「戲劇的語言，必須選擇最正確、最明晰的、强有力的語言」。

其次，就是非建築在生產基礎上的小現實的、誇張的、不個性化的語言。「劉桂英是一朵大紅花」秧歌劇，裏面的全部對白，不僅沒有陝北或者蘇中語言上的特徵，基本上就是城市知識份子的空想，很難稱做農村的語言。當然，劇作者筆下的劉桂英，也基本上就不是農村的現實人物，與原詩裏的劉桂英是迥不相同的。「嫵龍伸腰」開場的時候，那個禿子打鑼的喊話，就誇張到毫無理由，非常不現實。藝術作品裏，自然容許「誇張」，但這「誇張」，決不是脫離現實的無理由的「誇張」。「誇張」是有限度的，超過了限度，無論是在質量上抑數量上，就會變成「胡鬧」。「除舊換新」裏那樣刁狡的、常常為政府「跑工作」的金四太爺，還以神怪的夢境的鉅唱，來阿諛共產黨員，說見他蟒袍玉帶，從天上下凡，稱之為太白金星，這不僅事實上沒有可能，也是非常不個性化的。同樣的，大段「獨白」，「旁白」，也時時出現在我們的劇本之中，這也是不妥當的。

根據以上的一些具體情形，我們不能不要求於劇作者，在「對話」的寫作上，至少希望做到：（一）運用基於生活基礎的現實的、合理的對話。（二）克服那胡鬧的不止於「藝術的誇張」的誇張的對話。（三）注意對話與人物性格、階級、環境的配合——要個性化。（四）除非萬分必要的時候，不要用獨「白」。除非是「喜劇」的場合，不要用「旁白」。

在戲劇中，表達「人物」「事件」的方式，「對話」外，就依賴「動作」。一定的「性格」，是在一定的「動作」中被表現出來。戲劇上，要求着性格與動作的一致性。

基爾勳說過：「戲劇中性格的發展，和行動的發展，是不能分開的。而事件是表現在行動裏的。因

此，我們戲劇文學中典型性格的鬥爭，同時就是典型事件的鬥爭」。亞菲諾該諾夫說得更加乾脆：「戲劇是行動的詩，沒有行動就沒有戲劇」。（我們跟隨着觀衆成長）。因此，創作者對於人物「動作」的敘述，所應賦予的力量，和「對白」是應該同等的。

動作是怎樣的被表現呢？無疑的，是要和性格具有一致性。例如「前綫」，當米蘭臨去的時候，他來勸戈爾洛夫，但是戈爾洛夫並不聽他的忠告，也不直接的表示自己的意見，祇是按鈴把副官喊進來：「這位公民馬上到飛機場去，送他上汽車！」這個小的行動，是非常明朗的告訴了戈爾洛夫是怎樣自高自大的倔強的人物。

歐格涅夫也是一樣。當他尋覓被德國人殺死的他的父親屍體的時候，他浸沉於悲哀之中。前線總指揮部來人了，科羅斯想讓他休息一下，不讓他見，但是他：「不，用不着等，叫他來」。立刻剋制了悲哀心境，從事工作。這個小的行動，又是何等強烈的說明了歐格涅夫的新的典型的英雄的姿態。

其次，就是應該現實。無論是戈爾洛夫、歐格涅夫，甚至萊翁諾夫「侵略」裏那個犧牲的小英雄普羅柯非，西蒙諾夫「俄羅斯人」裏那些敵佔區的老太婆們，是無一不給我們以活生生地真實的形象。就是「前綫」裏戰士們諷刺德國人的談話，飲酒作樂談戰後回家，讀老婆寫來的情書，這樣生活素描的簡短的行動場面，同樣是非常現實的。

從這些例子裏，不但說明了動作與性格的一致性、現實性，還證實了黑格爾關於「表現行動」的話：「表現行動，必須像事件是從登場人物的熱情中，內在意志中流出來的一樣」。一定的行動，與人物的情緒，又是一致性的。當然，「對話」與「情緒」的一致性，同樣是應該被強調。像歐格涅夫在第三景裏哀悼他父親場面，如果劇作者在寫作時，不能體驗那種心情，沒有強烈的民族感，把感情提煉到最高度，那是寫不出來的。而扮演者也是一樣，感情不能提到頂點，也無法演得成功。在舞台上，對白、動作、情感，在任何場合，是具有不可分離性的。

「典型人物」與「典型事件」在舞台上的展開，也同樣的依賴於「舞台的技術」，來烘托、說明、並加強其印象。如「前綫」裏戰爭的開展，謝爾潔伊及其「聖徒們」的英勇赴死，就有賴於戰鬥的音響